

# VU Research Portal

## Kunstlevens

Hummel, R.A.

2011

### **document version**

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

### **citation for published version (APA)**

Hummel, R. A. (2011). *Kunstlevens: Hedendaagse Nederlandse beeldend kunstenaars en schrijvers over hun levensbeschouwing*. [, Vrije Universiteit Amsterdam]. De Vrije Uitgevers.

### **General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

### **Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

### **E-mail address:**

[vuresearchportal.ub@vu.nl](mailto:vuresearchportal.ub@vu.nl)

Kunstlebens



VRIJE UNIVERSITEIT

Kunstlevens

Hedendaagse Nederlandse beeldend kunstenaars  
en schrijvers over hun levensbeschouwing

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad Doctor  
aan de Vrije Universiteit Amsterdam,  
op gezag van de rector magnificus  
prof.dr. L.M. Bouter,  
in het openbaar te verdedigen  
ten overstaan van de promotiecommissie  
van de faculteit der Sociale Wetenschappen  
op vrijdag 28 oktober 2011 om 13.45 uur  
in de aula van de universiteit,  
De Boelelaan 1105

door

Roelofje Aukje Hummel

geboren te Sneek

promotoren: prof.dr. A.F. Droogers  
prof.dr. D.H. Schram



Uitgeverij Parthenon  
Eikenstraat 39, 1326 AG Almere  
[www.uitgeverijparthenon.nl](http://www.uitgeverijparthenon.nl)

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan, dient men de wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, [www.reprorecht.nl](http://www.reprorecht.nl)). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in readers en andere compilatiewerken dient men zich tot de uitgever te wenden.

© 2011 Rhea Hummel. © 2011 Uitgeverij Parthenon. Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de rechthebbenden.

Voor de afbeeldingen op het omslag is vriendelijke toestemming verkregen van de desbetreffende kunstenaars: © Marjolijn van den Assem, © Simon Benson, © Caren van Herwaarden, © Boudewijn Payens, © Christina de Vos. Voor het gedicht 'Op de hoge' van Willem Jan Otten: © Uitgeverij G.A. van Oorschot. De uitgever heeft getracht met alle rechthebbenden contact op te nemen. Wie meent rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met de uitgever.

TREFWOORDEN: levensverhalen, schrijvers en beeldend kunstenaars,  
levensbeschouwing, kunst, culturele antropologie.

OMSLAG: Geert Hermkens, Löss grafisch ontwerpers, Amsterdam.

NUR: 761, 640

ISBN | EAN: 978 90 79578 283

## Inhoud

### VOORWOORD

#### Hoofdstuk 1: INLEIDING

1.1 ‘Tussen Secularisatie en Religionisering’: kwalitatief en kwantitatief onderzoek	11
1.1.1 Deelthema’s ‘Tussen Secularisatie en Religionisering’	13
1.2 Onderzoeksvraag en indeling boek	14
1.3 Geschiedenis van het onderzoek	14

#### Hoofdstuk 2: ‘SPREEK DAN HERINNERING, MAAR SPREEK SLECHTS POËZIE’. DE LEVENSVERRHALEN VAN KUNSTENAARS

2.1 Introductie	18
2.2 Dataverzameling	19
2.2.1 Woordenstroom	21
2.3 Methode van het levensverhaal	22
2.3.1 Interdisciplinaire narrativiteit	23
2.4 Het levensverhaal	25
2.4.1 Elliot Mishler	26
2.4.2 Schrijfster Maya Rasker	28
2.4.3 ‘Fictieve realiteiten’	31
2.4.4 ‘ <i>Imagoes</i> ’	33
2.4.5 ‘De maker’ en ‘de verzorger’	34
2.4.6 Bronnen voor het levensverhaal	38
2.4.7 Fotograaf Ruben Groot	39
2.4.8 Vormen van identificatie	41
2.5 Conclusie	43
2.6 Casus Jan Murk	44

#### Hoofdstuk 3: ‘ZOEK-EN-VERVANG’-LEVENSBESCHOUWING DE LEVENSBESCHOUWING VAN KUNSTENAARS

3.1 Introductie	55
-----------------	----

3.2 Levensbeschouwing en religie	56
3.2.1 Secularisatie	57
3.2.2 Spiritualiteit	59
3.2.3 Vorm en inhoud	61
3.2.4 Sociale verbanden	64
3.2.5 De drie illusies: religie, kunst en spel	66
3.2.6 ‘Dan valt er een andere term als goed of mooi’	67
3.2.7 ‘Systematische’ levensbeschouwingen	69
3.3 Achtergrond van de kunstenaars	71
3.4 Bronnen	74
3.4.1 Ervaringsgerichte boeken en - levens	74
3.4.2 ‘Mijn gelezen wereld’	77
3.5 Levensbeschouwelijke praktijk	79
3.5.1 Kunstschilder Olav van Overbeek	81
3.5.2 ‘Godservaringen’	83
3.5.3 Het alledaagse ontstijgen	85
3.5.4 Dagindeling	86
3.6 Levensbeschouwelijk taalgebruik	89
3.7 Indeling levensbeschouwingstypen	93
3.7.1 Levensbeschouwingtype 1: ‘Levensbeschouwing à la carte’	94
3.7.2 Levensbeschouwingtype 2: ‘ <i>Op de hoge</i> ’	96
3.7.3 Levensbeschouwingtype 3: ‘Toch ben ik niet alleen’	98
3.7.4 Type levensbeschouwing 4: ‘Want dit alles is mijn religie’	99
3.8 Conclusie	100
 Hoofdstuk 4: LEVENSBESCHOUWINGTYPE 1 ‘LEVENSBESCHOUWING À LA CARTE’	
4.1 Introductie van het levensbeschouwingtype	102
4.2 Achtergrond van de sleutelrespondent: <i>Peter Verheugd (1969)</i>	103
4.2.1 Huidige levenssituatie en actuele levensthematiek	105
4.2.2 De gespreksituatie	106
4.3 Bronnen	107
4.4 Levensbeschouwelijke praktijk	111
4.5 Levensbeschouwelijk taalgebruik	111
4.6 Conclusie	115

## Hoofdstuk 5: LEVENSBESCHOUWINGTYPE 2

### ‘OP DE HOGE’

5.1	Introductie van het levensbeschouwingtype	117
5.2	Achtergrond van de sleutelrespondent: <i>Caren van Herwaarden (1961)</i>	118
5.2.1	Huidige levenssituatie en actuele levensthema	121
5.2.2	De gespreksituatie	122
5.3	Bronnen	122
5.4	Levensbeschouwelijke praktijk	123
5.5	Levensbeschouwelijk taalgebruik	124
5.5.1	‘De hunkering dat de herinnering tenminste blijft’	126
5.6	Conclusie	131

## Hoofdstuk 6: LEVENSBESCHOUWINGTYPE 3

### ‘TOCH BEN IK NIET ALLEEN’

6.1	Introductie van het levensbeschouwingtype	132
6.2	Achtergrond van de sleutelrespondent: <i>Joost van den Toom (1954)</i>	133
6.2.1	Huidige levenssituatie en actuele levensthema	134
6.2.2	De gespreksituatie	135
6.3	Bronnen	136
6.4	Levensbeschouwelijke praktijk	137
6.4.1	‘Het leven is een zoektocht naar essentiële vragen’	139
6.5	Levensbeschouwelijk taalgebruik	141
6.5.1	Sterfelijkheid	143
6.6	Conclusie	145

## Hoofdstuk 7: LEVENSBESCHOUWINGTYPE 4

### ‘WANT DIT ALLES IS MIJN RELIGIE’

7.1	Introductie van het levensbeschouwingtype	147
7.2	Achtergrond van de sleutelrespondent: <i>Yvonne Struys (1941)</i>	148
7.2.1	Huidige levenssituatie en actuele levensthema	149
7.2.2	De gespreksituatie	151
7.3	Bronnen	151
7.4	Levensbeschouwelijke praktijk	153
7.4.1	De ander	154
7.4.2	‘Ik hoop dat mijn begrafenis druk bezocht wordt’	155
7.5	Levensbeschouwelijk taalgebruik	156
7.5.1	Op zoek naar de medemens	159
7.5.2	Verankering door kunstenaarschap	162



7.5.3 'En God viel dwars door de wolk heen'	163
7.6 Conclusie	165
Hoofdstuk 8: CONCLUSIE	
8.1 De plausibiliteit van het onderzoek	167
8.2 Mishler en Wuthnow	168
8.3 Vormgeving levensbeschouwing: achtergrond, bronnen, praktijk en taalgebruik	170
8.4 Overeenkomsten en verschillen tussen types levensbeschouwing	173
8.4.1 Leeftijd, identiteit en gender	176
8.5 Vier types levensbeschouwing	177
8.6 'Zoek-en-vervang'-levensbeschouwing	179
8.6.1 Uitingsvormen	180
ENGLISH SUMMARY	182
BIBLIOGRAFIE	189

## VOORWOORD

Dank aan iedereen die meedacht, inspireerde, hielp op welke manier dan ook – als respondent, promotor, collega, familielid, vriend, vriendin of anderszins. Ik denk in het bijzonder aan mijn twee promotoren prof. dr. André Droogers van de afdeling Sociale en Culturele Antropologie en prof. dr. Dick Schram van de afdeling Literatuurwetenschap van de Vrije Universiteit, de leden van de zogenaamde ‘grote’ en ‘kleine’ onderzoeksgroep Tussen Secularisatie en Religionisering, de staf en medewerkers van de afdeling Sociale en Culturele Antropologie van de Vrije Universiteit en mijn kamergenotes Hanneke Minkjan, Margot Leegwater en Kim Knibbe in het bijzonder. Ook dank ik de leden van de leescommissie: dr. Frank Hakemulder, prof. dr. Anton van Harskamp, prof. dr. Mattijs van de Port, prof. dr. Wessel Stoker en dr. Hans van Stralen. En verder – natuurlijk – de respondenten van mijn onderzoek, zonder wie *Kunstlevens* niet zou hebben bestaan. Ik denk hierbij aan Irene X, Maya Rasker, Willem Arts, Peter Verheugd, Marjolijn van den Assem, Ruben Groot, Jan Murk, Yvonne Struys, Toine Horvers, Kees Hermis, Caren van Herwaarden, John Huxley, Simon Benson, Olav van Overbeek, Joost van den Toorn, Boudewijn Payens, Christina de Vos en Jacolien de Jong, maar ook aan de beeldend kunstenaars en schrijvers die ik tevens interviewde, maar die niet met naam genoemd worden in het boek.

Verder denk ik aan mijn ouders, Gezinus en Annemieke Hummel, Gerda Reininga, de familie van Stephan, Marian van Weert en Evelyn Cnossen; mijn paranimfen, Martina Bruns, Floor Lips, Esther Bruggink, Kathrin Lang, Eefje Claassen, Heleen van Duijn, Joan van Wijk, Janneke Verweij en Monique Muilkens.

Ik ben ook dank verschuldigd aan de colleges van prof. dr. Elrud Ibsch en Dick Schram, die ik volgde aan de afdeling Literatuurwetenschap van de Vrije Universiteit Amsterdam. Mede door deze colleges, en de inspiratie die zij brachten, ligt dit boek er – uiteraard denk ik hierbij ook aan de kansen die André Droogers mij bood.

Voor Stephan, Chaya en Eli – en dat betekent meer dan ik zeggen kan

‘Zij die stierven, trokken sporen door het boek.’

## Hoofdstuk 1

### INLEIDING

In dit inleidende hoofdstuk schrijf ik allereerst over de onderzoeksgroep ‘Tussen Secularisatie en Religionisering’ waarvan ik als promovendus deel uitmaakte. Bij de beschrijving hiervan ligt de nadruk op het doen van kwalitatief onderzoek. Daarna besteed ik aandacht aan mijn onderzoeksvraag en de indeling van mijn boek en geef ik een kort overzicht van de voorgeschiedenis van mijn onderzoek. Daarnaast besteed ik aandacht aan de groep die ik heb onderzocht: hedendaagse Nederlandse beeldend kunstenaars en schrijvers.

#### 1.1 ‘TUSSEN SECULARISATIE EN RELIGIONISERING’: KWALITATIEF EN KWANTITATIEF ONDERZOEK

Mijn promotieonderzoek maakt deel uit van het onderzoeksprogramma ‘Tussen Secularisatie en Religionisering’, dat wordt uitgevoerd aan de Faculteit der Sociale Wetenschappen, afdeling Sociale en Culture Antropologie, van de Vrije Universiteit, Amsterdam. Aan het hoofd van het programma, dat uit vijf thema’s en even zoveel onderzoeken bestaat, staat prof. dr. A.F. Droogers.

In het onderzoeksprogramma ‘Tussen Secularisatie en Religionisering’ (van nu af aan TSR-programma genoemd) staan kwalitatieve onderzoeksmethoden centraal. Het programma kan opgevat worden als een aanvulling op al bestaande kwantitatieve onderzoeken naar de religieuze affiliatie van Nederlanders door de jaren heen. Bekende onderzoeken op kwantitatief gebied werden bijvoorbeeld uitgevoerd door het Centraal Bureau voor de Statistiek en het Sociaal en Cultureel Planbureau (zie Becker en Vink 1994; Becker et al. 1996; Becker en De Wit 2000; Phalet 2004). De bekende ‘God in Nederland’-enquête werd uitgevoerd in 1966, 1979, 1996 en 2007 om zicht te krijgen op verschuivingen in de christelijke godsdienst, de godsdienstigheid van Nederlanders en de rol van de kerken in het publieke debat (zie Dekker, De Hart en Peters 1997; Bernts, Dekker en De Hart 2007).

Het TSR-programma werd onder andere opgezet, omdat gedacht werd dat bovenstaande kwantitatieve onderzoeken niet altijd even adequaat in beeld kunnen brengen welke processen zich afspelen op het gebied van secularisatie en religionisering. In gestandaardiseerde vragenlijsten, zoals gebruikt door het Centraal Bureau voor de Statistiek en het Sociaal en Cultureel Planbureau, wordt bijvoorbeeld onvoldoende ruimte gelaten voor de individuele levensbeschouwing van respondenten. Uit de pilotstudy van het TSR-programma, die werd uitgevoerd door Barbara Boudewijnse, bleek onder andere dat mensen moeite hadden met het kiezen van een eenduidig antwoord, omdat men zowel iets voor de ene als de andere optie voelde. Dit kwam ik in uitvergroete vorm tegen in de interviews die ik hield met mijn respondenten. Ik schrijf dit onder andere toe aan het karakter van het huidige levensbeschouwelijke klimaat. Weinig mensen zijn nog kerklid vanaf de wieg tot aan het graf; velen zoeken naar eigen vormen van levensbeschouwing, die wellicht hun oorsprong hebben in traditionele religie, maar die zijn aangevuld met andere vormen van levensbeschouwing. Het is niet ongebruikelijk dat mensen een kaarsje branden voor een zieke, wekelijks een meditatiecursus volgen in een spiritueel centrum, op vrijdag naar een popconcert gaan en in het weekend een galerie of museum bezoeken en al deze activiteiten scharen onder de noemer levensbeschouwing, religie of spiritualiteit. Voor deze hedendaagse vormen van levensbeschouwing wordt in de gestandaardiseerde vragenlijsten weinig of geen plaats ingeruimd. Verder bleek dat dezelfde opinies toch tot andere keuzes leidden bij de beantwoording van gesloten vragen. Daarnaast zijn levensbeschouwing en religie sterk gerelateerd aan voelen, beleven of ervaren. Er kunnen vaak dan ook geen adequate (ant)woorden gevonden worden voor wat op levensbeschouwelijk gebied ervaren is.

Mijn respondenten zijn werkzaam op het gebied van de kunsten en letteren en ook dit gegeven heeft invloed op hun levensbeschouwing. Ik interviewde onder andere schilders, tekenaars, fotografen, performers, beeldhouwers, romanschrijvers, dichters en essayisten (vanaf nu duid ik hen allen aan met de term 'kunstenaars' en op sommige plaatsen in het proefschrift met 'beeldend kunstenaars' en 'schrijvers'). Typerend voor hen is dat hun levensbeschouwing uiterst individueel lijkt te zijn vormgegeven. Een onderzoeker die met een vragenlijst langskomt in de ateliers of woonhuizen van de kunstenaars om zo hun levensbeschouwing te kunnen begrijpen, komt mijns inziens met weinig (relevante) data thuis. De levensbeschouwing van de kunstenaar komt op verschillende niveaus naar

voren en vaak weet men dit zichtbaar te maken door beeldend werk te laten zien of teksten te laten lezen, maar ook door een rondleiding te geven in het atelier en zo te benadrukken hoe belangrijk deze ruimte is, niet alleen voor het creëren van het werk, maar ook voor het leven en de levensbeschouwing zelf.

In onze huidige maatschappij – en in de wereld van de kunstenaar in het bijzonder – zijn originaliteit, individualiteit en eigenheid sleutelbegrippen. Gestandaardiseerde vragenlijsten kunnen dit onvoldoende of niet ondervangen – ook in verband met de veelheid en diversiteit van visies en praktijken – en kwalitatieve onderzoeksmethoden lijken dan ook de meest adequate instrumenten te bieden om deze hedendaagse vormen van levensbeschouwing in kaart te brengen. Binnen het TSR-programma werd gekozen voor een casestudyaanpak in de antropologische traditie. Zo werd er door de onderzoekers gebruik gemaakt van participerende observatie, er werden levensverhalen in interviewvorm verzameld en men hield open interviews.<sup>1</sup>

#### *1.1.1 Deelthema's 'Tussen Secularisatie en Religionisering'*

Het onderzoeksprogramma 'Tussen Secularisatie en Religionisering' is thematisch opgebouwd en bestaat uit vijf verschillende projecten. Els Jacobs was als postdoc verantwoordelijk voor het thema identiteit; promovendus Ronald Schouten voor ervaring; postdoc Peter Versteeg voor ritueel; promovendus Kim Knibbe voor moraal; en mijn thema was taal. Na het overlijden van promovendus Ronald Schouten nam postdoc Versteeg zijn project over. In het TSR-programma wordt bij de verschillende onderzoeken aandacht besteed aan secularisatie, individualisering, ontraditionalisering, religionisering, niet-institutionele religiositeit en spiritualiteit. Op deze begrippen ga ik in hoofdstuk 3 in.

Uiteindelijk fungeerde het thema identiteit niet als overkoepelend begrip, in tegenstelling tot wat in eerste instantie de bedoeling was, omdat het identiteitsconcept niet voor elk project even relevant bleek te zijn.

---

<sup>1</sup> Ik heb levensverhalen in interviewvorm verzameld, omdat ik met deze methode het beste antwoord kon krijgen op de hoofd- en deelvragen van mijn onderzoek; voor de andere onderzoekers geldt dat zij andere kwalitatieve methodes gebruikt hebben, omdat deze het meest passend waren bij hun project en de daarbij behorende hoofd- en deelvragen.

## 1.2 ONDERZOEKSVRAAG EN INDELING BOEK

In mijn onderzoek staat de manier centraal waarop beeldend kunstenaars en schrijvers zich over hun levensbeschouwing uiten. Dit betreft ook de bronnen die zij daarvoor gebruikt hebben en de manier waarop zij hierover spreken, schrijven, lezen en werk creëren. Mijn doel is om met dit onderzoek bij te dragen aan verheldering van nieuwe vormen van levensbeschouwing, de manier waarop deze geuit worden en de bronnen die hierbij een rol spelen. In de hoofdstukken 2 en 3 ga ik dieper op mijn benadering in.

De hoofdvraag van mijn onderzoek luidt:

*Op welke manier uiten beeldend kunstenaars en schrijvers zich over hun levensbeschouwing?*

De subvragen zijn:

*Hoe geven beeldend kunstenaars en schrijvers vorm aan hun levensbeschouwing en welke rol spelen hierbij hun achtergrond, de bronnen die zij gebruiken, hun levensbeschouwelijke praktijk en hun taalgebruik?*

*Welke overeenkomsten en verschillen zijn er tussen de verschillende vormen van levensbeschouwing die beeldend kunstenaars en schrijvers ontwikkelen?*

*Op welke gebieden doen deze overeenkomsten en/of verschillen zich voor?*

*Welke typen levensbeschouwing kunnen onderscheiden worden?*

De manier waarop kunstenaars hun levensverhaal vertellen staat centraal in hoofdstuk 2 met de titel ‘Spreek dan, herinnering, maar spreek slechts poëzie’. In hoofdstuk 3 ‘“Zoek-en-vervang”-levensbeschouwing’ richt ik mij primair op levensbeschouwing, religie en spiritualiteit en op de levensbeschouwing van Nederlandse kunstenaars in het bijzonder. In de hoofdstukken vier tot en met zeven beschrijf ik vier verschillende levensbeschouwingstypen, die ik aan de hand van de analyse van mijn data onderscheid. In hoofdstuk 8 presenteer ik de conclusies van mijn onderzoek.

## 1.3 GESCHIEDENIS VAN HET ONDERZOEK

De juiste onderzoeksgroep heb ik pas na enige tijd ontdekt. Binnen mijn taalproject hebben aanvankelijk andere groepen een rol gespeeld. Zo was

ik eerst als participerend observant aanwezig in het Ignatiushuis, een spiritueel centrum in Amsterdam, dat is opgericht door jezuïeten. Ik volgde daar een poëziecursus over de gedichten van de Nederlandse dichteres Vasalis. Daarnaast interviewde ik nagenoeg alle cursisten bij hen thuis. Vrij snel bleek echter dat duidelijke ideeën omtrent hun eigen levensbeschouwing in de gesprekken uitbleven.

Dit gold ook voor een andere groep die ik volgde: ik sprak met doopsgezinden over hun geloofsbelijdenis. Omdat ik in eerste instantie vooral wilde onderzoeken welke veranderingen op kunnen treden in levensbeschouwelijk taalgebruik, besloot ik twintig doopsgezinden – van zeer verschillende leeftijden – te interviewen over hun zelfgeschreven doopbelijdenis. Bij sommigen was de inkt amper droog, anderen zagen na tientallen jaren hun belijdenis weer terug. Het was voor alle geïnterviewden mogelijk om aan de hand van hun doopbelijdenis te vertellen waarom men gedoopt wilde worden, maar reflectie bleek hierbij niet een cruciale rol te spelen. Veeleer kan het doopsgezinde geloof als praktisch gekenschetst worden. Geloven komt dan met name tot uiting in daden en niet zozeer in woorden. Dit maakt van doopsgezinden in een onderzoek naar taal en tekst een minder geschikte onderzoeksgroep en zo bleek opnieuw dat levensbeschouwelijk taalgebruik onvoldoende onderzocht kon worden, omdat maar weinig mensen in staat blijken om zelf een levensbeschouwelijk vocabulaire te creëren.

De uiteindelijke onderzoeksgroep was hiertoe echter wel in staat. Dat was ook al geconstateerd door de Amerikaanse socioloog Robert Wuthnow (2001). Hij deed onderzoek naar de spiritualiteit van Amerikaanse kunstenaars en hij benadrukt veelvuldig de leidende rol die zij op het gebied van levensbeschouwing hebben. Ook op het gebied van taal ziet hij voor kunstenaars een voorbeeldfunctie weggelegd:

*In their struggle to make sense of themselves, many artists rely on language that emphasizes therapy, healing, spiritual awareness, and especially the idea of recovery. Although narratives of recovery sometimes draw explicitly from the language used in Alcoholics Anonymous or other twelve-step groups, the self-help lingo has become so widespread in our culture that many people resort to it almost unconsciously. Artists, however, show how this*



*language can be deployed creatively and how it must be adapted to personal circumstances to be effective. (Wuthnow 2001:77-78)<sup>2</sup>*

Wuthnows studie heeft mij geïnspireerd bij mijn eigen onderzoek. Dit betekent echter niet dat ik het op alle punten met hem eens ben. Uiteraard is er allereerst het verschil tussen de Verenigde Staten en Nederland. Daarnaast meen ik dat Wuthnow een wel erg rooskleurig en programmatisch beeld geeft van de rol die kunstenaars zouden kunnen spelen op levensbeschouwelijk gebied. Verder lijkt het erop dat Wuthnow bepaalde kunstenaars voor een gesprek heeft benaderd, omdat zij zijn verwachtingen – of zelfs wensen – lijken te illustreren met hun levensverhaal. Hij heeft met name kunstenaars geïnterviewd die vaak (over)duidelijk in een religieuze of spirituele traditie staan. Ik had mij verder, bij aanvang van mijn onderzoek, ten doel gesteld aandacht te geven aan een fenomeen waar ik steeds opnieuw mee in aanraking kwam. Om mij heen zag ik mensen die weliswaar religieus waren opgevoed, maar niemand van hen ging nog naar de kerk. Dit betekende echter niet dat zij niet nadachten over het leven en over de manier waarop zij dit wilden vormgeven en de keuzes die zij daarin maakten. Levensbeschouwelijke onderwerpen werden in gesprekken niet geschuwd – integendeel. Er werd juist hartstochtelijk gediscussieerd over het wel of niet geloven in een leven na de dood, men haalde oosterse wijsheden aan, was geïnteresseerd in levenskunst of filosofie, las romans en poëzie waarover later van gedachten werd gewisseld met anderen, maar ook sprak men over traditionele vormen van religie die men van huis uit kende, maar waar men geen voeling meer mee had. Het spreken over leven en levensbeschouwing omvatte een heel spectrum aan ideeën en vaak had men duidelijk gearticuleerde levensbeschouwelijke ideeën. Kort en goed: kerkbezoek was voor de bovenstaand beschreven mensen geen optie, maar men voelde zich ook geen atheïst. Veeleer bestond de gedachte dat er wellicht meer was tussen hemel en aarde, maar niet in de invulling die de kerken daaraan gaven. In 2002 sprak ik met beeldend kunstenaar Irene X (1971) over haar levensbeschouwing, die overeenkomsten vertoonde met het bovenstaande. Uit haar verhaal kwam een beeld naar boven drijven van een op een bijzondere manier geconstrueerde levensbeschouwing. Wat mij in eerste instantie vooral trof was dat haar levensbeschouwing op zoveel verschillende ni-

---

<sup>2</sup> In paragraaf 3.2.1 ding ik hier nog wel wat op af.

veaus terugkwam. Ze las er boeken over en gebruikte bepaalde levensbeschouwelijke woorden hieruit om over levensbeschouwing te praten. Daarnaast maakte ze kunstwerken die haar levensbeschouwelijke ideeën reflecteerden. Nadat ik nog een paar kunstenaars gesproken had, bleek dat het bovenstaande in bepaalde mate karakteristiek voor hen was. Ik besloot dan ook om mij uitsluitend op beeldend kunstenaars en schrijvers als onderzoeksgroep in mijn deelproject van het TSR-programma te richten. In een tijdspanne van ongeveer anderhalf jaar sprak ik met dertig beeldend kunstenaars en schrijvers over hun werk, leven en levensbeschouwing.

In mijn onderzoek spelen het levensverhaal en levensbeschouwing een kernrol. De twee hierop volgende hoofdstukken behandelen dan ook respectievelijk deze twee begrippen, waarbij in hoofdstuk 2 met name de methodologie van mijn onderzoek centraal staat.

## Hoofdstuk 2

### ‘SPREEK DAN HERINNERING, MAAR SPREEK SLECHTS POËZIE’.<sup>3</sup> DE LEVENSVERRHALEN VAN KUNSTENAARS

*Het geheugen is als het ware een prachtig zwaar  
strijkijzer, dat over een weerbarstige, kronkelige juten  
lap gaat en dat is jouw leven en dat geheugen maakt  
er dan toch een fijn weefsel van. Dat is natuurlijk  
ons eigen maaksel en dat is ook heel noodzakelijk,  
want als je terugkijkt, dan is het vaak zo’n onlogi-  
sche chaos en je wilt toch het gevoel hebben dat je met  
je leven wel van a naar b gaat.*<sup>4</sup>

Maya Rasker

#### 2.1 INTRODUCTIE

Interviews met een focus op levensverhalen bieden een uitgelezen kans om te onderzoeken hoe kunstenaars spreken, schrijven, lezen en werk maken – of korter: zich uiten – over levensbeschouwing. Door de analyse van levensverhalen kunnen we in kaart brengen wat we kunnen leren over de nieuwe vormen van levensbeschouwing, die in onze huidige maatschappij lijken te ontstaan. Het afnemen van een levensverhaal is hiervoor een uiterst geschikte methode, omdat:

*Enkel wanneer mensen persoonlijk aan het woord gelaten worden over hun geloofsverhaal, kan de diversiteit aan het licht komen. (...) Vanzelfsprekend kunnen op die manier minder mensen over hun geloof ondervraagd worden, gezien diepte-interviews erg arbeidsintensief zijn. Anderzijds krijgen we op die manier een genuanceerder beeld over levensbeschouwing in onze samenleving. (Depoorter 2006:177-178)*

---

<sup>3</sup> Deze regel komt uit een gedicht, waarvan de schrijver niet te traceren valt.

<sup>4</sup> Dit is een gepolijst citaat uit het interview dat ik met Maya Rasker (1965) hield: herhalingen en versprekingen zijn verwijderd.

In de meeste studies over narrativiteit (zie bijvoorbeeld Bruner 1986, 1987 en 1990, Gullestad 1996, Mishler 1995 en 1999 en Riessman 1993 en 2002) wordt vaak maar een handvol respondenten opgevoerd. Dit betekent echter niet dat de interpretatoren proberen een enkel individu te begrijpen; het tegenovergestelde lijkt juist het geval, want aan de hand van deze beschrijvingen leren we ook anderen te bevatten. De analyse van levensverhalen moet zo zijn dat het de representaties van de vertellers plaatst in een bredere culturele en sociale context (Mishler 1999:50–51). De geanalyseerde levensverhalen verschaffen ons dan een beeld van de plek die levensbeschouwing inneemt in onze maatschappij en de verhalen verdiepen onze kennis over de veranderende vormen ervan. Het levensbeschouwelijke aspect van de levensverhalen van de kunstenaars die ik sprak wordt, zoals eerder gezegd, uitgewerkt in hoofdstuk 3. In dit hoofdstuk zal de nadruk liggen op de manier waarop kunstenaars vertellen en de wijze waarop ik vervolgens deze verhalen analyseerde.

Ik begin dit hoofdstuk met het beschrijven van de manier waarop ik mijn informanten wierf, dan volgt een overzicht van de methodes en theorieën over narrativiteit die ik gebruikt heb, vervolgens geef ik voorbeelden van de manier waarop ik de interviewteksten geanalyseerd heb. Ik bespreek levensverhalen en gedeeltes daaruit. Ik eindig dit hoofdstuk met een uitgebreide voorbeeldcasus.

## 2.2 DATAVERZAMELING

Eerst wil ik verantwoording afleggen voor de manier waarop ik mijn informanten vond en ik beschrijf kort hoe ik ze benaderde.

Beeldend kunstenaar Irene X – aan haar wordt in hoofdstuk 3 en 4 aandacht besteed – en ik kennen elkaar goed. Ze is familie. Voordat ik aan mijn onderzoek begon, spraken wij al eens over de verbanden tussen levensbeschouwing en het kunstenaarschap. Een oriënterend gesprek met haar fungeerde als pilot voor mijn onderzoek. Hierna spraken wij twee keer met elkaar in het kader van mijn onderzoek. Deze laatste twee gesprekken werden opgenomen.

Met X sprak ik af dat zij tijdens het eerste ‘officiële’ gesprek dat wij voerden aan zou geven wat ze van mijn vragen en mijn manier van interviewen vond. Waren mijn vragen te direct of juist niet; stuurde ik te veel of vielen er wellicht te veel pauzes; leek ik bevooroordeeld of werden mijn eigen ideeën niet echt duidelijk en liet ik haar genoeg of te weinig ruimte? Ik sprak verder een keer met haar aan de hand van haar portfolio.

Ik wilde uitproberen of dit een vruchtbare methode was voor het voeren van een gesprek. X bleef gedurende mijn onderzoek optreden als klankbord. Zo reageerde zij op een artikel dat ik had geschreven voor een tijdschrift, waarin haar casus een belangrijke rol speelde. Haar reactie hierop was waardevol, omdat het mij de mogelijkheid gaf in te schatten waar mijn respondenten over zouden kunnen vallen of wat zij juist goed zouden kunnen vinden aan de manier waarop ik hen voor het voetlicht bracht.

Ik sprak daarnaast met X' partner in het kader van mijn onderzoek. Via hen had ik meer kunstenaars kunnen benaderen, maar ik heb informanten via andere kanalen en netwerken gezocht, omdat ik anders teveel in dezelfde vijver zou vissen. Dit zou de gevarieerdheid van het respondentenaanbod niet ten goede komen. Andere respondenten wierf ik onder andere via een oud-opdrachtgever. Zij bracht mij in contact met drie schrijvers. Een vriendin verschaftte mij toegang tot de adressen van twee beeldend kunstenaars, maar ik vroeg tevens vaak aan het einde van het gesprek, dat ik met kunstenaars voerde of de respondent in kwestie nog een geschikte kandidaat wist en zo verwierf ik ook representanten voor mijn onderzoek. En tot mijn verwondering werd ik aan het einde van mijn veldwerkperiode zélf benaderd door een kunstenaar, die door mij geïnterviewd wilde worden. Verder kwam ik via mijn promotor André Droogers in contact met een aantal beeldend kunstenaars en schrijvers.

Bij de werving van respondenten was ik niet alleen geïnteresseerd in professionele kunstenaars – zij die genoeg verdienen met hun kunst om van te kunnen leven (Wuthnow 2001), maar ook in kunstenaars met ongepubliceerde manuscripten of niet geëxposeerde schilderijen. Ik zocht verder naar kunstenaars uit verschillende disciplines; naar mensen die in de stad wonen en werken en daarbuiten en naar kunstenaars van verschillende leeftijden en met verschillende achtergronden. De enige voorwaarde voor een gesprek was de bereidheid om in het kader van mijn onderzoek te willen spreken over werk, leven en levensbeschouwing. Een definitie van wat iemand tot kunstenaar maakt geef ik in dit onderzoek dan ook niet. De respondenten in dit onderzoek omschrijven zichzelf als kunstenaar of schrijver.

De kunstenaars die ik wilde spreken, stuurde ik eerst een brief of een e-mailbericht met daarin een hele korte omschrijving van mijn onderzoek. Ik hield de aard van mijn onderzoek met opzet vaag, omdat ik bang was dat al teveel informatie het gesprek zou beïnvloeden en men geneigd zou

zijn sociaal wenselijke antwoorden te geven. Dit bleek geen ongegronde vrees, want de weinige respondenten die beter op de hoogte waren gebracht van de aard van mijn onderzoek, ‘hielpen’ mij soms door te vertellen wat zij dachten dat ik wilde horen. Zij gaven bijvoorbeeld een eigen analyse van hun levensverhaal en de rol die levensbeschouwing hierin speelt. Op bepaalde plekken in het gesprek merkte men dan bijvoorbeeld op: ‘Kijk, hier heb je het: levensbeschouwelijke taal’ of ‘dat zijn dan de verbindingen tussen religie en het kunstenaarschap’. Om dergelijke sociaal wenselijke uitspraken tegen te gaan, probeerde ik zo min mogelijk informatie over het onderzoek te geven.

De beeldend kunstenaars uit mijn corpus reageerden zonder uitzondering positief op mijn interviewverzoek; sommige schrijvers bleken lastiger over te halen. De schrijvers met wie ik via beeldend kunstenaars in contact kwam vormden echter een uitzondering op deze regel. Schrijvers wilden vaak eerst precies weten waar ik hen over wilde spreken, anderen vroegen eerst naar de namen van mijn promotoren en eventuele begeleiders, ze spraken over anonimiseren en stelden voorwaarden voor het gesprek, zoals het lezen van een bepaald deel van hun oeuvre. Deze verschillen tussen schrijvers en beeldend kunstenaars wijt ik onder andere aan de aard van het onderzoek. Vaak studeerden de schrijvers, net als ik, af als literatuurwetenschapper of Neerlandicus, soms was men zelf gepromoveerd of aan een promotietraject begonnen of doceerde men aan een universiteit.<sup>5</sup> We betraden met andere woorden elkaars vakgebied en waren hierdoor niet alleen gesprekspartners, maar tevens collega’s. Dit betekende dat ik me een enkele keer tijdens een interview op methodologisch en theoretisch vlak moest verantwoorden.

### *2.2.1 Woordenstroom*

De interviews die ik hield worden in de literatuur omschreven als ongestructureerde gesprekken. Met het geven van korte aanzetten of vragen wordt een uitgebreid verhaal gegenereerd. De sleutelwoorden ‘religie’ of ‘levensbeschouwing’ en ‘kunstenaarschap’ fungeerden veelal als katalysatoren voor het interview. De religieuze achtergrond van de respondenten vormde vaak de basis van het gesprek, omdat men veelal al aan het begin van het gesprek refereerde aan verplichte kerkbezoeken en catechisatielessen, die er onder andere voor gezorgd hadden dat de kerk de rug toege-

---

<sup>5</sup> Voor drie schrijvers geldt dit overigens niet.

keerd werd.<sup>6</sup> Nadat de respondent had verteld dat hij of zij op een bepaald moment het ouderlijk huis verlaten had, en daarmee de traditionele vormen van religie waarmee hij of zij opgroeide achter zich had gelaten, viel het vervolg van het levensverhaal uiteen in verschillende scenario's. Sommige respondenten begonnen aan een levensbeschouwelijke reis waarop zij verschillende religies en levensbeschouwing onderzochten; anderen bleven zich sterk afzetten tegen hun religieuze achtergrond en noemden zichzelf bijvoorbeeld al een tijdlang atheïst. In nagenoeg alle gesprekken ontvouwde zich naar aanleiding van de bovengenoemde termen een woordenstroom die de levensbeschouwelijke weg van de respondent in kaart bracht en vaak ook (gedeeltelijk) verklaarde.

In de paragrafen hieronder beschrijf ik hoe ik met deze teksten ben omgegaan.

### 2.3 METHODE VAN HET LEVENSVERRHAAL

Antropologen zijn ervaren levensverhalenverzamelaars. Er bestaan prachtige studies waarin het levensverhaal centraal staat. Het levensverhaal als methode lijkt een vaste plaats veroverd te hebben binnen het curriculum van de opleiding antropologie. Dat antropologen kunnen bogen op jarenlange ervaring op dit gebied heeft echter naast vele positieve ook negatieve gevolgen voor het levensverhaal als methode. Veelal verzamelen antropologen het levensverhaal in interviewvorm en een dergelijk gesprek wordt dan vaak aangeduid als 'diepte-interview'. Mijns inziens is het gepast om voorzichtig met een dergelijke term om te gaan, want wat onderscheidt een diepte-interview nu precies van een 'gewoon' interview? Daarnaast worden zogenaamde diepte-interviews vaak niet grondig geanalyseerd. Hoewel er door sommige onderzoekers met kwalitatieve softwareprogramma's zoals Kwalitan, Atlas en Nudist wordt gewerkt, bestaat de methode van het analyseren van levensverhalen veelal uit het lezen en herlezen van de interviewtekst. Anders gezegd: vaak worden interviewteksten op gevoel of intuïtief geanalyseerd. Tevens gebeurt het dat onderzoekers – ook uit andere disciplines – het interview min of meer als een 'gewoon' gesprek opvatten en zij gebruiken dan ook instrumenten uit de gespreks- of discoursanalyse om het interview te analyseren (zie bij-

---

<sup>6</sup> De respondenten zijn niet geselecteerd op hun kerkelijke achtergrond. Eén van de criteria voor het gesprek was, zoals eerder gezegd, dat men over levensbeschouwing moest willen spreken. In hoofdstuk 3 werk ik uit hoe een religieuze achtergrond vaak doorwerkt in de huidige levensbeschouwing van respondenten.

voorbeeld Houtkoop-Steenstra 2000, Nijhof 2003, Ten Have 1999 en anderen). Samenvattend: de analyse van levensverhalen is binnen de antropologie mijns inziens te weinig onderwerp van discussie en het is op dit vlak dat ik een potentieel interessante wisselwerking tussen antropologie en literatuurwetenschap ontwaar.

### *2.3.1 Interdisciplinaire narrativiteit*

Literatuurwetenschap valt uiteen in drie gebieden: de theoretische, vergelijkende en empirische literatuurwetenschap. Binnen de laatstgenoemde richting staat het onderzoek naar lezen en lezers centraal, maar hierbij moet wel opgemerkt worden dat het om vrij recent verschijnsel gaat (zie voor een overzicht Schram en Steen 2001). (Interessante studies op dit gebied vormen ook de onderzoeken van bijvoorbeeld Graf, 1997 en Pette, 2001). Literatuurwetenschap biedt daarnaast op tekstueel gebied een waardevolle aanvulling voor het analyseren van levensverhalen, want literatuurwetenschappers kunnen bogen op jarenlange ervaring met tekstanalyse. Sommige onderzoekers gebruiken dan ook instrumenten uit de literaire analyse om levensverhalen in interviewvorm te onderzoeken (zie onder andere Charlton, Burbaum en Pette 2004).

In mijn onderzoek worden voor het narrativiteitsdeel onder andere methoden uit de disciplines antropologie en literatuurwetenschap gebruikt én samengebracht. Dit gebeurt vaker, want op het gebied van narrativiteit werken veel onderzoekers interdisciplinair. Ik geef in de paragrafen hieronder een overzicht van de methodes waarvan ik gebruik heb gemaakt voor de analyse van mijn teksten. De beschrijving van deze methodiek wordt uitgebreid met voorbeelden uit mijn eigen data.

De interviews die ik hield werkte ik verbatim uit. Per gesprek leverde dit minimaal dertig pagina's tekst op. De uitgeschreven teksten stuurde ik mijn respondenten toe, zodat zij hierop konden reageren. Mishler (1999) maakt hier een interessante opmerking over:

*This study does not represent a radical change in the research relationship. In other respects than my mode of interviewing and analytic focus on narrative, I did what researchers have always done, making sure I still 'owned' the work: for example I did not share transcripts of the interviews with my respondents for review and discussion, nor did I send them advance copies of this book's chapters for their comments; they will see it for the first time after publication. (1999:151-152)*



Voor mij gold echter dat ik het contact met de meeste respondenten graag nog wat langer aan wilde houden. Ik was bijvoorbeeld benieuwd naar hun visie op het gesprek en verwachtte daar nieuwe gegevens mee te krijgen. Soms spraken we vervolgens af om nog een keer met elkaar te praten. Deze tweede gesprekken leverden vaak extra informatie op.<sup>7</sup> De interviewteksten werden veelal aangevuld met interviews die ik vond in dag- en weekbladen, recensies over het werk van de kunstenaars die ik sprak, teksten die ik vond op websites van de respondenten zelf of op de sites van galleries, musea en uitgeverijen die hen vertegenwoordigen. Tevens bewaarde ik de correspondentie tussen de respondenten en mij. Van al deze teksten wordt in mijn proefschrift maar een fractie teruggevonden. Volgens Catherine Kohler Riessman (1993) krijgen de lezers van narratieve studies vaak niet meer dan vijf tot tien procent van alle verzamelde data te lezen. Het lijkt mij dat zij met deze schatting zelfs aan de hoge kant zit. Riessman meent dan ook dat de validiteit van de narratieve analyse zorgvuldig moet worden onderbouwd en zij onderscheidt vier manieren waarop we dit kunnen bereiken.<sup>8</sup> Twee van deze criteria neem ik over bij de interpretatie van mijn eigen teksten. Het eerste criterium heeft te maken met ‘overtuiging’ of ‘plausibiliteit’: ‘Persuasiveness is greatest when theoretical claims are supported with evidence from informants’ accounts and when alternative interpretations of the data are considered’ (1993:65). Daarnaast is er het criterium dat door Riessman (1993:68) met ‘pragmatisch gebruik’ wordt aangeduid. Zij bedoelt hiermee dat in de analyse informatie opgenomen moet worden, die het voor anderen mogelijk maakt

---

<sup>7</sup> Mishler meent dat dergelijke gesprekken: ‘separated by relatively brief intervals of time in studies focused on specific life events or bounded domains of interest, turn out to be particularly rich. Responses to the first interview may be clarified, elaborated, and sometimes changed in important ways’ (Mishler 1999:150). Dit is ook mijn ervaring.

<sup>8</sup> Riessman onderscheidt – naast ‘persuasiveness’ en ‘pragmatic use’ – ‘correspondence’ en ‘coherence’. Met ‘correspondence’ bedoelt zij dat het belangrijk is ‘that we find out what participants think of our work, and their responses can often be a source of theoretical insight’ (Riessman 1993:66). Ik stuurde mijn respondenten de uitgeschreven interviewtekst toe, maar liet – een enkeling daargelaten – mijn interpretaties niet aan hen lezen. Ik heb hiervoor gekozen omdat het mij ondoenlijk lijkt om met dertig respondenten in gesprek te gaan over mijn interpretaties van hun levensverhalen. Voor haar uitleg van ‘coherence’ leunt Riessman sterk op Agar en Hobbs (1982). Zij onderscheiden drie soorten: ‘global, local en themal’. In mijn analyses maak ik geen onderverdeling in deze drie soorten. De reden hiervoor geeft Riessman zelf al aan: ‘It is difficult to apply Agar and Hobb’s framework to interaction in interviews, and the model assumes a rational speaker with a discourse plan, which will not suit all investigations’ (Riessman 1993:67-68).

om zelf te besluiten of de analyse betrouwbaar is. Dit betekent dat er beschreven wordt hoe de interpretaties gemaakt zijn. In paragraaf 2.6 wordt aan de hand van de bovenstaande criteria een casus uitgewerkt.

#### 2.4 HET LEVENSVERRHAAL

Riessman (1993) en Mishler (1999) volg ik in hun aandacht voor de manier waarop levensverhalen in een interviewsetting tot stand komen. Narratieve onderzoekers zoals Bruner (1987), Freeman (1993), McAdams (1993) en Ochberg (2000) bieden methodes voor de analyse van de levensverhalen zelf.

Jerome Bruner ontwaart een spiegeling tussen het leven en het levensverhaal: 'narrative imitates life, life imitates narrative' (1987:13). Hij meent dat de vorm van het verhaal belangrijker is dan de inhoud ervan. Deze mimesis tussen het leven en het levensverhaal vinden we op soortgelijke manier terug in theorieën van levensverhalenonderzoekers zoals McAdams (1993), Freeman (1993) en Ochberg (2000). Door het vertellen van het levensverhaal construeren mensen hun identiteit en daarom moeten we dit opvatten als 'an act of self-construction' (Ochberg 2000:98) of als 'identity performances' (Mishler 1999:18).

Bovenstaande onderzoekers menen dat een van de belangrijkste doelen die de verteller heeft met het vertellen van een levensverhaal is om zichzelf en anderen ervan te overtuigen dat het leven dat hij of zij leidde coherent is. Het verhaal moet dan ook een bepaalde mate van logica in zich herbergen: het moet duidelijk worden waarom bepaalde keuzes gemaakt zijn en in retrospectief moeten deze – hoewel ze wellicht onverstandig waren of onnadenkend tot stand zijn gekomen – zin hebben gehad. Op deze manier wordt het leven zin- en betekenisvol gepresenteerd en dit impliceert vervolgens dat men er als mens toe doet en waardevol is. Informanten leven daarnaast in een tumultueuze, gefragmenteerde wereld, waarin ze voortdurend geconfronteerd worden met oneindig veel keuzemogelijkheden. In deze chaotische maatschappij vervullen ze tevens vele verschillende rollen. Door het vertellen van het levensverhaal zoeken ze dan ook naar samenhang, zodat ze de wereld om hen heen, en hun aandeel daarin, kunnen begrijpen en in retrospectief kunnen duiden.

Het bovenstaande geldt echter niet voor de meeste kunstenaars die ik sprak. Het kunstenaarschap stelt kunstenaars een extra instrument ter beschikking waarmee zij zich kunnen onderscheiden van anderen: lang niet iedereen heeft een teken-, schilder- of schrijftalent. Dat maakt kunstenaars

en schrijvers in bepaalde mate al uniek. Daarnaast betekent het kunstenaarschap dat er gespeeld kan worden met omstandigheden die voor anderen wellicht belangrijk zijn, maar voor kunstenaars juist niet, omdat het spelen hun originaliteit beklemtoont. Zij zoeken niet naar heelheid in een gefragmenteerde wereld, maar benadrukken het onbegrijpelijke of tumultueuze karakter van het bestaan.

#### 2.4.1 Elliot Mishler

Een dergelijk geluid horen we ook bij Mishler.

*The course of Fred W's [respondent van Mishler – RH] life is unique. But the types of changes and discontinuities he describes seem more the norm in all our lives than are notions of continuity and progressive change that tend to be emphasized in standard models of identity development. (Mishler 1999:60)*

Mishler legt tevens een link naar de manier waarop levensverhalen verteld worden: 'If our stories are to represent our lives with any adequacy, then they must leave room for the complex interplay of multiple, and sometimes competing, plot lines' (1999:80).

Mishler deed onderzoek naar de levensverhalen van 'craftartists'. Hij was eerst geïnteresseerd in kwantitatieve modellen en methodes (1968), daarna ging hij steeds meer richting kwalitatieve methoden om discours te bestuderen (1972; 1984) en naar sociolinguïstische manieren van narratieve analyse (1986a). Mishler was altijd al zeer geïnteresseerd in crafts.<sup>9</sup> In zijn studie naar de levensverhalen van 'craftartists' probeert hij een nieuw model voor identiteitsontwikkeling te creëren, waarbij hij zich richt op 'inter-individual variability, discontinuities and turning points, the multiplicity of self-definitions, the relational grounding of identities' (Mishler 1999:154). Mishlers opvattingen over identiteit zijn van belang geweest voor mijn eigen onderzoek, omdat hij zich richt op het leren begrijpen

---

<sup>9</sup> Ik gebruik dit Engelse woord, omdat het mijns inziens wijdverbreid in het Nederlands bekend is. Verder ben ik mij ervan bewust dat Mishler over 'craft' en niet over 'kunst' spreekt in zijn studie. Ik hanteer alleen de laatstgenoemde term. Mishler keek hoe zijn respondenten zichzelf omschreven 'with respect to the ambiguous, contested, and ever-shifting boundary between art and craft' (Mishler 1999:101). Zijn respondenten karakteriseren zichzelf als kunstenaars die werkzaam zijn in traditionele 'craftsgebieden', zoals klei, stof, glas en hout. Mishler noemt ze dan ook 'craftartists'.

van het vormgeven en bereiken van ‘adult work identities as craftartists (...) – the trajectories of identity formation’ (1999:7). In mijn onderzoek wil ik mij – als ik spreek over identiteit – vooral richten op de identiteit van de beeldend kunstenaar of schrijver. Wel wil ik wijzen op een recente studie van Grever en Ribbens (2007).

*Binnen de menswetenschappen is identiteit een relationeel begrip dat betrekking heeft op verschillende typen actoren: individuen, groepen, organisaties, sociale bewegingen, kleine en grote gemeenschappen (bedrijven, steden, streken, landen, supranationale verbanden). De betekenissen van het begrip lopen uiteen van eenheid als geheel (integratie van delen), eenheid door de tijd heen (continuïteit), gelijkenis, numerieke identiteit, tot uniciteit en individualiteit (onderscheidenheid) en ‘zelf’. Identiteit impliceert altijd een zekere mate van historisch besef van de actor, dat wil zeggen een primair besef van de ruimtelijke en tijdgebonden plaats in de wereld ten opzichte van anderen. Zonder geheugen kan een mens, organisatie of gemeenschap immers niet functioneren. (Grever en Ribbens 2007:22)*

Grever en Ribbens verwijzen verder naar de studies van Erikson 1950 en Erikson 1968; Secord en Backman 1965:580; Pervin 1970:28 en 246. Voor de diverse betekenissen van het begrip identiteit verwijzen zij naar Frijhoff 1992:621-623. Ik vat identiteit niet op als primordiaal en essentialistisch (zie de kritiek van Hall 1996 en Ewing 1990), maar als een sociaal-culturele constructie. Al eerder gaf ik aan dat identiteit niet als een overkoepelend begrip fungeerde binnen het TSR-programma – zoals eerst wel de bedoeling was – omdat het identiteitsconcept niet voor elk TSR-project even relevant bleek. Voor mijn project geldt dat vooral de identiteit van de kunstenaar een rol speelt. Ik heb er dan ook voor gekozen om me vooral te richten op hun identiteit en ik bespreek hiervoor de theorieën van onder andere Ochberg (2000) en Mishler (1999).

Mishler ontwikkelde zijn eigen ideeën over identiteit toen bleek dat Erik Eriksons concept van ‘ego identity’ (Erikson 1950) en zijn model van ‘identity development’ (Erikson 1959) hem niet konden helpen bij de analyse van de levensverhalen van ‘craftartists’. Ik citeer Mishler om aan te geven welke – voor mij herkenbare – problemen hij tegenkwam.

*Craftartist’s erratic career trajectory, marked by shifts that seemed unrelated to the sequence of stages in this model of identity appeared to be only one of*

*several relatively distinct and autonomous axes of self-definition. A conception that directed us to search for a singular, totalizing identity did not seem as useful as one that recognized a plurality of sub-identities. Metaphorically, we speak – or sing – ourselves as a chorus of voices, not just as the tenor or soprano soloist. (Mishler 1999:8)*

Daarnaast bleek continuïteit in de levensverhalen van ‘craftartists’ eerder uitzondering dan regel. Dit blijkt ook uit mijn data en in de onderstaande paragrafen werk ik dit gegeven verder uit.

#### *2.4.2 Schrijfster Maya Rasker*

Maya Rasker (1965) – schrijfster van vier romans: *Met onbekende bestemming* (2000), *Rekwisieten* (2003), *Xenia* (2005) en *De vleugels van Ikara* (2008) en een toneeltekst *Collateral Damage* (2001) – is zich van discontinuïteit in levensverhalen zeer bewust en zij besteedde hier tijdens mijn interview met haar ruim aandacht aan.

Rasker volgde een weinig voor de hand liggende opleiding voor een schrijfster, hoewel ze haar studieloopbaan begon met de studie Duitse taal- en letterkunde. ‘Met het heimelijke plan om Ben Knapen, die voor *NRC* in Duitsland toen correspondent was en voor het *NOS Journaal*, ik wilde hem opvolgen (lacht)’. Rasker stopte na twee jaar met deze studie en na een periode van ‘ontzettend lopen rond rommelen’, maakte zij een ‘wonderlijke stap’ en schreef ze zich in als student aan de hogere hotelschool.

*Ik dacht: kind, je moet nou maar eens een vak leren, hier, daar hebben we het weer en dat academische gezweef, want ik wilde filosofie, had ik nog over zitten denken en Nederlands, ik dacht: je moet gewoon een vak leren. Dus dat heb ik gedaan en tot mijn eigen verbijstering ook afgemaakt. Ja, vier jaar lang in een omgeving rondgelopen en gedacht: ik geloof dat ik hier niet ben.*

Toch is deze opmerkelijke studiekeuze achteraf gezien – tijdens de constructie van Raskers levensverhaal – zo vreemd nog niet.

*Vanaf dag één ongeveer ben ik toen mijn studie bij elkaar gaan verdienen als culinair journalist, dus toen, omdat ik die opleiding echt op mijn sloffen deed, omdat hard werken helemaal niet veel voorstelde, schreef ik alles over, ja, de Spaanse hammen door de eeuwen heen (lacht) haring in België, heb*

*ik over geschreven, de Japanse keuken, nou ik weet niet wat, een gigantische culinaire productie gedraaid.*

Rasker sloeg tijdens deze studie feitelijk twee vliegen in één klap. Ze volgde haar hart – ze schreef – en leerde daarnaast een vak. Dat laatste was belangrijk, want de verzuchting ‘daar hebben we het weer’, in het eerder gegeven citaat, slaat op wat er in haar familie cruciaal gevonden werd: het leren van een vak. De schrijfster omschrijft haar familie als ‘calvinistisch’, met een ‘hele hoge arbeidsmoraal. Echt zo’n keurig, bourgeois milieu waar alles werd theoloog of jurist of arts en onderwijzeressen en zo’. Er bestond in deze omgeving geen voeling met de kunsten: ‘behalve dan dat de familie, zoals dat hoort, één keer per jaar de opera bezoekt. (...) Dus ik heb eigenlijk helemaal geen bewustzijn dat dat een wereld is die ook optioneel is’. In een dergelijke omgeving belandt Rasker echter uiteindelijk wel, want nadat zij afstudeerde aan de hotelschool kwam ze terecht in de filmsector, ‘maar met name aan de zakelijke kant’. Toch vinden we ook hier weer een vooruitwijzing naar haar schrijfcariëre, want een van haar collega’s meende dat zelfs haar memo’s lizen als poëzie. Een volgende stap in haar loopbaan was dat Rasker essayachtige artikelen voor het dagblad *Trouw* ging schrijven. Via omwegen en omcirkelende bewegingen kwam Rasker zo uiteindelijk toch uit bij het literair schrijverschap.<sup>10</sup> In haar levensverhaal geeft ze het precieze moment aan waarop dat gebeurde.

*Mijn toenmalige man en ik zaten financieel heel slecht, maatschappelijk hadden we allebei helemaal niet de plek die we wilden hebben eigenlijk. We hadden twee kleine kinderen en door die twee kleine kinderen sociaal ook erg, ja niet geïsoleerd, maar in ieder geval niet het grote leven dat je jezelf wenst en dat duurde zo een tijd voort en ik had er zo schoon genoeg van en toen heb ik gewoon letterlijk in een daad van overmoed gezegd: weet je wat? Ik schrijf mezelf uit deze shit. Ik ga een bestseller schrijven. Nou, dat was, zeg maar, maar het was nauwelijks ingegeven door overtuiging, maar heel erg door wanhoop van, ik weet echt niet wat ik moet doen om dit nog een,*

---

<sup>10</sup> Een van Mishlers respondenten vertelt een soortgelijk verhaal. Hij gebruikt, net als Rasker, een tijdlijn bij het vertellen, hoewel zijn loopbaan niet lineair of continu verlopen is. ‘His initial account is punctuated by phrases marking changes and transitions, the sort of shifts in direction I refer to as “detours” (Mishler 1992). Extracting these change-markers from the flow of talk gives us a schematic picture of the dynamic fluidity of the movement towards his current work identity’ (Mishler 1999: 55).

*een goede wending te geven. Nou ja, als het dan toch al een puinbak is, kan dit er nog wel bij. Ja, dus dat is zeg maar zo de innerlijke motivator geweest om die stap te zetten, want dat dat schrijven natuurlijk al jaren een soort zich opbouwende druk van binnenuit moet zijn geweest, daar twijfel ik niet aan, alleen ik kon niet de legitimatie vinden om er aan toe te geven en had ik gewoon een baantje gehad, dan had ik nu nog steeds gewoon een baantje gehad, denk ik, het was echt, ik zocht echt die legitimatie om ja, om zoiets raars te doen als een boek te schrijven en toen ik daar eenmaal mee bezig was, zo na twintig of dertig bladzijden, toen dacht ik van: verrek, volgens mij heb ik, weet ik nu wat ik wil.*

Rasker schreef inderdaad een bestseller, alhoewel haar debuut *Met onbekende bestemming* pas een verkoopsucces werd nadat haar uitgeverij de vertaalrechten voor bijna 100.000 gulden aan een Amerikaanse uitgeverij verkocht. De Nederlandse critici haastten zich toen de roman, die tot die tijd nagenoeg onopgemerkt was gebleven, te bespreken. Er volgden daarna nog meer landen die de vertaalrechten van *Met onbekende bestemming* kochten en Raskers debuut werd meermalen bekroond en genomineerd.

In de levensverhalen van andere respondenten kwam ik een zelfde manier van vertellen tegen. Wuthnow (2001) meent dan ook dat er in de levensverhalen van (Amerikaanse) kunstenaars vier verschillende narratieven aan te wijzen zijn.<sup>11</sup> Hij duidt ze aan met: ‘recovery’; ‘the journey home’; ‘spiritual conversion’ en ‘reinventing oneself’. Raskers verhaal vertoont het meeste overeenkomsten met de ‘spiritual conversion’-narratief, alhoewel het etiket niet helemaal treffend is.

*Conversion narratives frequently help artists explain why they gave up hopes of success and turned to more personally gratifying pursuits. In a world where linear trajectories toward success are seldom easy to sustain, this may be an important insight for everyone. (Wuthnow 2001:89)*

Wuthnow beschrijft niet alleen de levensbeschouwing van de Amerikaanse kunstenaars die hij sprak; hij trekt de lijnen door naar het huidige Amerikaanse levensbeschouwelijke klimaat en meent dat kunstenaars op dit gebied een voorbeeld kunnen zijn voor anderen. Raskers verhaal zou ons

---

<sup>11</sup> In Hoofdstuk 3 “‘Zoek-en-vervang’- levensbeschouwing” wordt aan deze verschillende narratieve vormen uitgebreider aandacht besteed.

dan ook kunnen leren dat we – ook onder uitzichtloze omstandigheden – ons hart moeten blijven volgen, want misschien lukt het ons dan net als haar om een bestseller te schrijven. Een dergelijke positieve verandering wordt vaak in gang gezet door andere – dikwijls negatieve – gebeurtenissen. In het geval van Rasker waren dat haar weinig rooskleurige huiselijke omstandigheden (Mishler 1999:13).

#### 2.4.3 'Fictieve realiteiten'

Via sluiptwegen en omtrekkende bewegingen werd Rasker uiteindelijk een succesvol schrijfster. Als ik haar tijdens het interview vraag of haar voorafgaande loopbaankeuzes toch niet al impliciet naar het literair schrijverschap wezen, ontkent ze dit.

*We hebben allemaal wel een herinnering van bij tante Mies tussen de schuifdeuren, daar zong ik een liedje en zo werd ik zangeres, maar jij weet net zo goed als ik dat dat hele fictieve realiteiten zijn. Met terugwerkende kracht bouw je als het ware je eigen, je eigen, de onvermijdelijkheid van je Werdegang, die is natuurlijk prima op te bouwen of terug te redeneren.*

Rasker heeft duidelijke ideeën over de werking van het geheugen. Zij documenteerde zich grondig toen ze in twee van haar romans – *Met onbekende bestemming* (2000) en *Rekwisieten* (2003) – hierover schreef. Ze meent dat men maar wat 'afliegt' in het levensverhaal, om 'je eigen leven veren te geven (...) anders is het ook weer zo'n zompig bestaan'. Rasker beschrijft op beeldende wijze het geheugen als een zwaar strijkijzer.

*Dat was het beeld wat ik had, zo'n strijkijzer dat over een weerbarstige, kronkelige juten lap gaat en dat is jouw leven die, die onooglijke juten lap en dat geheugen maakt er dan toch een fijn, ja een fijn weefsel van, ja, dat klopt wel, hier is de slag en daar is de tegenslag of hoe noem je dat, ja, en dat doe ik, ja, dat is natuurlijk ons eigen maaksel en dat is ook heel noodzakelijk, want als je terugkijkt naar waarheid dan, net wat je zegt, dat is vaak zo'n onlogische chaos en je wilt toch het gevoel hebben dat je met je leven wel van a naar b gaat en dat het enigszins zin heeft en ja, ja coherent is, consistent ook. Ja, wat ik zelf zo'n idiote zijstap als de hogere hotelschool, waar ik ook echt nooit iets mee gedaan heb, hè? Dat is onwaarschijnlijk, maar dat laat zich dus inderdaad in retrospectief toch weer in het verhaal werken. Ja, ja, in plaats van dat je zegt: kind wat een stomme*



*keuze, zonde van je tijd geweest, nee, nee, nee, nee ik heb daar heel veel van geleerd (lacht).*

Het fascinerende aan Raskers relaas is dat hierin sprake is van meer dan de twee gebruikelijke stemmen, die in elk levensverhaal een rol spelen: het vertellende ik en het belevende ik. Het levensverhaal is dan ook een ‘privileged but troubled narrative in the sense that it is reflexive: the narrator and the central figure in the narrative are the same’ (Bruner 1987:13). Het vertellen van een levensverhaal is naast een cognitieve een narratieve prestatie (Bruner 1987:13). Schrijvers zijn rasvertellers en dit betekent dat het vertellende ik en het belevende ik aangevuld worden met een derde vorm; het becommentariërende ik. Raskers schrijverschap geeft haar levensverhaal dan ook een extra dimensie. Het schrijverschap geeft schrijvers instrumenten in handen om hun levensverhaal enige mate van consistentie te geven. Niet-schrijvende respondenten vertellen dan ook minder consistente verhalen, die duidelijk meer overeenkomsten vertonen met de levensverhalen die Mishler verzamelde. We moeten er echter voor waken dat we de verhalen van schrijvende respondenten niet hoger waarderen dan de verhalen van niet-schrijvende representanten. ‘The degree to which different parts of a story – or any other genre of discourse – fit together in some consistent and orderly way is used as a criterion for assessing its meaningfulness’ (Mishler 1999:14).

Ook respondent Willem Arts (1965) – dichter, essayist, prozaschrijver en redacteur – ging op een schrijversspecifieke manier om met de uitgewerkte versie van het gesprek dat ik met hem voerde. Toen ik Arts het document stuurde, schreef hij mij dat hij het momenteel erg druk had, maar het toch niet had kunnen laten om alvast naar de tekst te kijken. De schrijver bleek gedeeltes van het gesprek herschreven te hebben en hij had daarnaast zijn eigen uitspraken aangevuld en gewijzigd en ook mijn aandeel in het gesprek werd licht geredigeerd. Arts’ wijzigingen in het uitgeschreven gesprek detoneerden niet, want de schrijver hield consequent de toon en stijl van het gevoerde gesprek aan. Daarnaast was hij consistent in het opnemen van versprekingen en stopwoorden en imiteerde hij op een paar plekken in het gesprek mijn interviewstijl treffend.

Rasker en Arts voelen als auteurs aan dat het levensverhaal als een echt verhaal opgevat kan worden en dit heeft, zoals hierboven beschreven, implicaties voor de analyse ervan.

#### 2.4.4 'Imagoes'

Volgens McAdams (1993) bestaan er grofweg vier verhaaltypes waarop levensverhalen zijn gebaseerd: het komische, romantische, dramatische en ironische verhaal. De twee eerstgenoemde verhalen zijn positief van toon, de twee laatste negatief en zij worden bevolkt door verschillende personages. McAdams onderscheidt acht verschillende personages, die in deze verhalen voorkomen en noemt deze 'imagoes':

*'Imagoes' provide a narrative mechanism for accommodating the diversity of modern life. In seeking pattern and organisation for identity, the person in the early adult years psychologically pulls together social roles and other divergent aspects of the self to form integrative imagoes. (...) Each of us consciously and unconsciously fashions main characters for our life stories. These characters function in our myths as if they were persons; hence, they are 'personified'. And each has a somewhat exaggerated and one-dimensional form; hence, they are 'idealised' (...) 'Imagoes' exist as carefully crafted aspects of the self. (1993:23)*

McAdams onderscheidt de volgende 'imagoes': 'the warrior' ('Ares'); 'the traveller' ('Hermes'); 'the sage' ('Zeus'); 'the maker' ('Hephaestus'); 'the lover' ('Aphrodite'); 'the caregiver' ('Demeter'); 'the friend' ('Hera') en 'the ritualist' ('Hestia'). De verschillende 'imagoes' zijn onderverdeeld in twee groepen: de eerste groep bestaat uit mannelijke 'imagoes' en de tweede groep uit vrouwelijke. Ondanks het enigszins Jungiaanse karakter van de 'imagoes' bieden ze wel degelijk houvast bij het analyseren van het levensverhaal: van welk 'imago' of van welke 'imagoes' maakt de kunstenaar gebruik en wat zegt dit over de kunstenaar en over zijn taalgebruik? De kunstenaar die gebruik maakt van het 'imago' van 'the warrior' zal niet dezelfde soort woorden gebruiken als 'the caregiver' en wie zich in zijn levensverhaal als 'verzorger' afficheert, zal het verzorgende op zoveel mogelijk vlakken, maar zeker ook op het gebied van taal, terug laten komen. Zo kan de verteller tevens een vorm van heelheid en congruentie in het levensverhaal bereiken als hij daar naar op zoek is. In de analyses van de levensverhalen heb ik gekeken naar de verschillende 'imagoes' waar mijn respondenten gebruik van maken. Dit was bruikbaar voor de eerste, verkennende ingang bij de analyse van mijn data. Ik gebruikte de 'imagoes' met andere woorden als spoorzoekers. In de paragrafen hieronder worden nog meer redenen gegeven waarom de 'imagoes' alleen bruikbaar zijn voor

een eerste, verkennende analyse. Dit heeft te maken met ‘partial’ of ‘sub-identities’ (Mishler 1999). Mensen representeren in hun verhaal verschillende rollen.

Respondenten lijken in eerste instantie een congruent verhaal te willen vertellen – hiervoor gebruiken ze de ‘*images*’ (McAdams 1993) – maar uiteindelijk houden ze dit niet vol en wordt hun relaas minder continu (Mishler 1999). Iets soortgelijks geldt voor het etiketteren van bepaalde types verhalen die respondenten vertellen. Mishler spreekt bijvoorbeeld over levensverhalen die lijken op traditionele volksverhalen, zoals het verhaal van Assepoester, maar:

*These labels provide rough-and-ready readings of their life stories, but they do not explain them. Rather, their appropriateness as glosses depends on our first having understood the stories. If we take them too seriously, we risk treating them as a resource, that is, as unexamined assumptions in our interpretations, rather than as topics requiring further critical analysis. (Mishler 1999:52)*

In de onderstaande paragrafen laat ik zien hoe mijn respondenten gebruik maken van bestaande (volks)verhalen en licht ik toe wat dit betekent voor de manier waarop we naar het levensverhaal kunnen kijken en het kunnen analyseren. Ik heb de theorie van McAdams vooral gebruikt voor een eerste, verkennende analyse van mijn data. Dit betekent dat ik in de conclusie van mijn boek niet uitgebreid terug zal komen op de ‘*images*’ en types verhalen.

#### 2.4.5 ‘De maker’ en ‘de verzorger’

In hun levensverhalen proberen kunstenaars om te gaan met en oplossingen te zoeken voor de spanningen en contradicties in hun leven (Mishler 1999:108). Het gaat erom ‘How they define their respective partial or sub-identities and how their ways of accommodating them to each other changed over time’ (Mishler 1999:109). Het dilemma dat deze ‘partial or sub-identities’ opleveren komt uitvergroot terug in het levensverhaal van respondent Peter Verheugd (1969). Verheugd – aan hem wordt tevens in hoofdstuk 3 en 4 aandacht besteed – worstelt met de verschillende rollen die hij in zijn leven te vervullen heeft, en die hij niet goed weet samen te brengen. Verheugd volgde een modeacademie en werkte jarenlang in de modewereld. Als zijn laatste werkgever failliet gaat, komt hij met een

WW-uitkering thuis te zitten. In die tijd schrijft hij een vuistdikke roman over dertigers, die hij de titel *Litteken* geeft. Met het boek wil Verheugd een ‘hedendaagse generatie beschrijven’. Met deze generatie doelt hij op een groep dertigers – veelal werkzaam in creatieve beroepen die op zoek is naar zichzelf en naar haar plek in de maatschappij. Hij schreef het boek omdat hij zijn verhaal met anderen wilde delen: ‘op zoek naar soortgenoten, zeg maar’. Verheugd laveert tussen gevoel en ratio; tussen pure emoties en door hogerhand opgelegde structuren. Hij ‘leef[t] en beleef[t] puur op gevoel’. Dat is ook de manier waarop hij zijn werk schept: ‘ik heb het [zijn boek] geschreven als in een stroom van gedachten, die simpelweg neerploften op het papier’. In de tijd dat ik tweemaal met Verheugd spreek, worstelt hij met de verschillende rollen, die hij heeft te vervullen. Hij is echtgenoot, vader, schrijver en vriend, maar als echtgenoot en vader blijft hij voor zijn gevoel in gebreke, omdat door zijn toedoen het gezin het hoofd financieel gezien amper boven water kan houden.

*Ik hoop met heel mijn hart dat ik hier verder mee kan [het schrijven]. L [naam van zijn vrouw] heeft een klein inkomen en mijn uitkering stopt in december. Het dilemma: werk, kinderen, expressie, dat ik beschreef [in zijn boek Litteken], is uiteraard ook ons dilemma. Dus vanuit allerlei hoeken en perspectieven beschouwd voelt dit als een onwaarschijnlijk juiste, want eigen, stap, maar ook een risicovolle, gezien de situatie van mijn gezin. Ik zou natuurlijk gewoon fulltime terug de ‘fashion bizz’ in kunnen gaan en onze financiële zorgen zouden in ieder geval over zijn. Maar kloppen doet dat niet. Mijn droom (ik weet het, enkel in gevoel leven is niet erg slim) is dus dat mijn schrijven een uitgever vindt en dat ik daarmee een reden en motivering en verklaring heb en noem maar verder op, om er mee door te gaan.*

Het door Verheugd beschreven dilemma ‘werk, kinderen, expressie’ maakt hem bij vlagen radeloos, want als schrijver lijkt hij zijn rollen als echtgenoot en vader maar met moeite te kunnen vervullen. Wanneer hij voor zijn gezin kiest, verdwijnt voor hem het ‘intens persoonlijk uiten’, dat essentieel voor hem is.

Verheugd beweegt heen en weer tussen het ‘*imago*’ van ‘maker’: ‘moves body and soul in order to create – the maker presents an imago type that can be less interpersonal than most of the others. Making is often done alone’ (McAdams 1993:11) en van ‘verzorger’: ‘devoted, ready to sacri-

fice herself and her domain to save her offspring. She is the all-giving martyr who must first experience deprivation in order to become enhanced' (McAdams 1993:12).

Beeldend kunstenares Marjolijn van den Assem (1947) – aan haar wordt ook in de hoofdstukken 3 en 7 aandacht besteed – verkeerde ruim dertig jaar geleden in dezelfde omstandigheden. Uit haar verhaal wordt duidelijk dat leeftijd invloed heeft op de constructie van het levensverhaal, op het gebruik van 'images' en op het omgaan met 'partial or subidentities', waarbij de ene identiteit de andere niet hoeft uit te sluiten (Mishler 1999:109). McAdams meent dat 'images' meegroeien met het verhaal, want 'we come to see that we are many things, and that some of these things may contradict each other' (1993). De worsteling van Verheugd tussen het 'image' van 'maker' en van 'verzorger' speelt bij oudere respondenten een veel minder grote rol, niet alleen omdat hun (eventuele) kinderen ouder zijn en het ouderlijk huis vaak al verlaten hebben, maar ook omdat deze respondenten in retrospectief hebben ingezien dat dergelijke tegenstrijdige belangen en fragmentaties iets waardevols op kunnen leveren en het leven en het werk intenser en waarschijnlijk ook interessanter maken.

Van den Assem kreeg eind jaren zestig, begin jaren zeventig twee kinderen. Haar oudste kwam ter wereld toen zij nog aan de kunstacademie studeerde. Van den Assem maakte hierdoor de opleiding niet af, maar zij bleef actief als kunstenaar. Ze vertelt dat het toentertijd niet gebruikelijk was voor vrouwelijke kunstenaars om moeder te worden.

*Dat was bijna een taboe, dan kon je werk niks zijn. Echt waar hoor. Dat kun je je nu niet meer voorstellen, maar dat was echt zo en dat was ook een hele worsteling, maar ik heb altijd geloofd in die intensiteit en wat is iets zijn, wat is dat nou in godsnaam, wie legt die maatstaven aan? Ik weet nog dat mijn galeriehoudster een keertje zei: het hebben van kinderen is voor jou een enorme verdieping voor dat werk. Doordat je kinderen hebt, heeft dat werk die lagen die het heeft. Ja verdomd, daar heeft ze gelijk in. Dus ja, ik heb niet zo'n brandende ambitie om wereldberoemd te zijn in dat werk, dat is oprecht waar, ook al wordt het wel eens anders gezegd. Ik denk dat ik goede moeder zijn en goede oma zijn belangrijker vind dan wereldberoemd zijn, dat vind ik echt, maar dat ik dood zou gaan zonder dat werk en ik je al zei: volgens mij word je als kunstenaar geboren.*

Van den Assem benadrukt in haar levensverhaal hoe de verschillende rollen, die ze vervult in haar leven elkaar beïnvloeden, versterken en aanvullen. Toch is er hierbij ook sprake van een paradox, want het is nooit Van den Assems ambitie geweest om een wereldberoemd kunstenaar te zijn – ze heeft het altijd belangrijker gevonden om een goede moeder en oma te zijn, maar tegelijkertijd kan zij niet zonder het kunstenaarschap, want dit zou haar dood betekenen. In Van den Assems geval is het kunstenaarschap dan ook de lijn waarmee zij de verschillende rollen aan elkaar heeft bevestigd en het zou uiteindelijk de kern van haar identiteit vormen, want: ‘is there something that integrates [the] different social selves into a coherent and dynamic whole? If the answer is yes, then that something is identity’ (McAdams 1993:117).

Mishler onderzoekt welke rol zijn respondenten in hun levensverhaal benadrukken en noemt dit een ‘identity claim’ (1999:35). Een van de door hem geïnterviewde ‘craftartists’ presenteert een samengeperste biografie:

*which includes teaching, marriage, and sons, but focuses on her efforts to continue with her painting – even in the absence of a defined studio space that would allow her to ‘paint inside’ without having to attend her children. (1999:35)*

De ‘identity claim’ geldt dan ook het kunstenaarschap. Artistieke identiteiten worden ingebed in een matrix van andere deel- of subidentiteiten en er kunnen verschillende types artistieke identiteiten worden onderscheiden (1999:102). Over de hierboven genoemde respondent merkt Mishler op dat zij een ‘conjunct identity’ heeft bereikt.

*She has struck a balance between the two persistent and strong motives in her life. But the union shows some asymmetry, some tilt on the side of art (...) Although working with kids balances her solitary work in the studio, she does not assign it any role in her art. In this sense, her art is a more central point of reference in her dual, conjunct identity. (Mishler 1999:106)*

Hetzelfde geldt voor Van den Assem; Verheugd had in de tijd dat ik hem sprak nog geen ‘conjunct identity’ bereikt. Als we het proces van identiteitsvorming willen begrijpen, moeten we letten op de dialectische interactie, of zelfs spanning tussen centripetale en centrifugale krachten (Mish-

ler 1999:62). In het geval van Verheugd gaat het om het conflict tussen zijn wens om zich creatief te uiten en het kunnen onderhouden van zijn gezin. “‘Identity’ is neither fixed nor progressively developing but is continually reshaped and reconfigured in response to (...) changing circumstances’ (Mishler 1999:62). Mijns inziens betekent dit dan ook dat er wrijving kan ontstaan tussen de verschillende rollen. Identiteit is niet vaststaand en het ontwikkelt zich niet progressief. Zij wordt continu opnieuw gevormd en aangepast in reactie op verschillende omstandigheden. Identiteit wordt diensgevolge steeds opnieuw geschapen en vormgegeven (Mishler 1999:62) en het is juist daarom zo interessant om kunstenaars van verschillende leeftijden te interviewen. We kunnen dan in kaart brengen hoe de vorming van identiteit steeds opnieuw gestalte krijgt in verschillende levensfasen en hoe respondenten hier in retrospectief op terugkijken.

#### 2.4.6 Bronnen voor het levensverhaal

Levensverhalen bieden niet alleen zicht op de verschillende manieren waarop identiteit vorm krijgt, daarnaast kunnen we er sporen van verschillende tekstsoorten in aanwijzen. Gullestad (1996) ontdekte in de vier autobiografieën die zij analyseerde verschillende expliciete en impliciete verwijzingen:

*Popular genres such as speeches, songs, letters, greeting cards, and death announcements have influenced Kari’s [naam van de respondent - RH] life story in many ways. I see several similarities between the points of view, the subject matter, the words, and the phrasing of these popular genres and the points of view, subject matter, words, and phrasing of Kari’s life story. (Gullestad 1996:182-183)*

Daarnaast besteedt Gullestad aandacht aan de verschillende manieren waarop haar respondenten hun levensverhalen vertellen. Zo ontdekte Gullestad dat de fragmentarische manier van vertellen van haar jongste respondent haar wortels heeft in de huidige zapcultuur en het deed haar tevens denken aan MTV-achtige televisieprogramma’s en strips.

Wuthnow ontdekte in de verhalen van de Amerikaanse kunstenaars ook verschillende culturele referenties:

*Some people model their spiritual journeys on stories of biblical characters; others pick up on themes from medicine, therapy, literature, and music.*

*Whatever their format, these narratives of spiritual journeys remain significant as ways of finding coherence in a tumultuous world. (Wuthnow 2001:106)*

In de levensverhalen van de respondenten uit mijn onderzoek vinden we soortgelijke verwijzingen terug. Zij maken gebruik van bepaalde literaire trucs om hun levensverhaal vorm te geven, zoals de vooruitwijzing. Hierdoor wordt het verhaal extra spannend gemaakt. Naarmate het interview langer duurt en de onderwerpen dieper gaan verandert er iets in hun manier van vertellen en verliezen zij de literaire trucs uit het oog of hebben hier geen grip meer op. Ter illustratie hiervan presenteer ik delen uit het levensverhaal van fotograaf Ruben Groot (1970). Hij refereert aan verschillende bronnen bij het vertellen van zijn levensverhaal en hij probeert zo een coherent beeld van zichzelf te presenteren.<sup>12</sup>

#### *2.4.7 Fotograaf Ruben Groot*

Ruben Groot groeide op in een op de kunsten gericht gezin. Zijn ouders stuurden hun beide zoons naar een Vrije School in een naburige stad. Daar kwam Groot in aanraking met verschillende verhalen, zoals mythologieën en sprookjes. Deze verhalen maakten blijvend indruk op hem en we vinden daarvan nog steeds overblijfselen terug in zijn levensverhaal. Het is echter de Parsifal-opera van Wagner die hij als blauwdruk voor zijn levensverhaal lijkt te gebruiken. Sporen hiervan vinden we dientengevolge ook terug in zijn levensbeschouwelijke taalgebruik. Parsifal wordt gezien als een werk met een mythologische, christelijke thematiek en Groot vertelt dat het verhaal van de opera gaat over hoe een jonge, enigszins narcistisch en op zichzelf gerichte jongen uitgroeit tot een man die in staat is om zich empathisch op te stellen.

*Zo'n jongeling die eerst heel naïef is en zomaar een zwaan doodschiet en zich niet realiseert wat-ie doet en zijn moeder in de steek laat en die moeder heet dan ook nog Herzeloyde weet je wel, en die heeft hem altijd in het bos beschermd gehouden, omdat ze bang was dat hij ook ridder zou worden en dan op een gegeven moment ziet hij een ridder in het bos en dat vindt hij*

---

<sup>12</sup> We moeten tevens niet vergeten dat dergelijke culturele verwijzingen ook gebruikt worden om te laten zien dat men van het bestaan ervan afweet. Het is met andere woorden ook een manier om literaire en culturele kennis te tonen aan anderen en zichzelf zo te positioneren (als hoogopgeleide).



*zo mooi en dan loopt hij weg bij zijn moeder en wil hij ook ridder worden en dan schiet hij die zwaan aan gort en dan op een gegeven moment dan komt-ie, moet ik even kijken hoe de volgorde gaat, ja, hij komt aan bij het kasteel van de koning en de koning heeft een wond, heeft een enorme wond en die kan maar op één manier worden genezen en dat is door die Mitleidsfrage en die moet door een vreemdeling gesteld worden en dan komt hij daar en hij is zo naïef en egocentrisch en hij stelt die vraag niet, dus dan wordt hij echt eraf geschopt en hij begrijpt niet waarom en dan moet hij dus nog heel veel leren en hij reist heel lang en op een gegeven moment komt hij daar weer en dan is hij in staat om die Mitleidsfrage. Nou, nu ik het je vertel krijg ik al weer kippenvel, gewoon, dan is hij dus in staat om dat medeleven en die Mitleidsfrage te stellen en ja, dat vind ik zo prachtig en dat heeft veel te maken met op de één of andere manier met mijn religieuze beleving of zo.*

Groot heeft in zijn samenvatting van het Parsifal-verhaal vooral aandacht voor het volwassen worden van de jongeling. Parsifal is eerst niet in staat om de koning de *Mitleidsfrage* te stellen; hij is te zeer op zichzelf en op zijn eigen leven gericht, maar wanneer hij oprechte interesse kan opbrengen voor een ander, zonder dat hij daarvoor iets terugverwacht, is hij volwassen geworden. Het begaan zijn met de ander ligt ten grondslag aan Groot levensbeschouwing, zo vertelt hij meerdere keren tijdens het gesprek, en dit illustreert hij aan de hand van het Parsifal-verhaal. In eerste instantie lijkt het niet mooier te kunnen zijn: we kunnen de Parsifal-opera als het ware over het levensverhaal van Groot heenleggen, maar uit de laatste zinnen van het bovenstaande relaas blijkt dat dit toch niet echt het geval is. Groot komt er niet helemaal uit hoe de *Mitleidsfrage* zich precies verhoudt tot zijn religieuze beleving. Zie hiervoor zijn woorden ‘op de een of andere manier’. Groot geeft geen verdere uitleg, maar gebruikt de vage aanduiding ‘of zo’ en hier blijft het verhaal vervolgens steken. Het lukt Groot niet om aan de hand van het Parsifal-verhaal over zijn eigen religieuze beleving te spreken, terwijl dit in eerste instantie wel zijn bedoeling leek. Toch betekent dit niet dat we voorbij kunnen gaan aan de bronnen waarnaar mensen verwijzen in hun levensverhaal, want het heeft wel degelijk betekenis dat Groot Parsifal aanhaalt in zijn levensverhaal.

#### 2.4.8 Vormen van identificatie

Er valt steeds een verbinding aan te wijzen tussen levensbeschouwing, levensverhaal en literatuur. Els Andringa (2004) brengt in kaart hoe we deze ervaringen op het kruispunt van leven en fictie kunnen benaderen. Zij baseerde haar analyse op het concept van identificatie (zie voor een overzicht hiervan ook Schram 1985). Identificatie wordt door haar gedefinieerd als het gevoel of het geloof dat iemand kwaliteiten, emotionele ervaringen, standpunten met een ander (bestaand of fictioneel) persoon deelt. Er bestaan verschillende soorten identificatie. Andringa noemt gelijkheid (Schoenmakers 1988 en Van Vliet 1991), waarbij respondenten overeenkomsten herkennen tussen zichzelf en de fictionele wereld; wensidentificatie, waarbij informanten aspecten of kwaliteiten ontdekken die zij graag zouden willen bezitten of hoe zij graag zouden willen zijn; empathie, en volgens Andringa bestaat er een vierde vorm van identificatie, die zij ongelijkheid noemt. Dit betekent dat lezers gefascineerd raken door personages en werelden die juist geen overeenkomsten bezitten met hun eigen karakter of hun eigen wereld.

In Groot's casus is er sprake van wensidentificatie, vermengd met het eerste object van identificatie: gelijkheid. Parsifal groeide op in een beschermde wereld, met een moeder die hem zeer liefhad en hem op het hart drukte het woud vooral niet te verlaten. Toch trok Parsifal de wijde wereld in. Ook Groot verruilde de beschermde wereld voor een andere omgeving; hij vertrok na zijn eindexamen voor een jaar naar Scandinavië en kwam daar tot een enigszins treurigstemmend inzicht.

*[Ik was] wel teleurgesteld in de maatschappij. Kijk in de Vrije School, dat zijn eigenlijk allemaal min of meer gelijkgestemden, dat zijn eigenlijk allemaal redelijk bewuste mensen, in elk geval de ouders van de kinderen zijn allemaal mensen die bewust gekozen hebben voor de school, waar je vaak ook nog extra voor moest betalen en vaak van veraf moesten reizen, dus dat zijn echt mensen die heel bewust kiezen en dat is een heel ander slag mensen dan je anders meemaakt. Dat was sowieso wel even wennen.*

Toch werd Groot niet in dezelfde mate als Parsifal afgeschermd van de wereld:

*Het [was] niet zo beschermd dat ik niet voorbereid was op de wereld, of zo, nee, misschien voor sommige mensen die thuis ook echt helemaal, dat heb je*

*natuurlijk wel, van die superantroposofen of zo, maar nee, dat gevoel had ik niet.*

Dit neemt niet weg dat er wel degelijk gelijkenissen bestaan tussen Parsifals leven en het leven van Groot; beiden komen uit een beschermde wereld, die zij verlaten voor een hun onbekende omgeving, waardoor ze uiteindelijk dichterbij zichzelf geraken. Deze identificatie van gelijkheid wordt aangevuld met wensidentificatie, die tevens uitmondt in gelijkheid. Groot identificeert zich met Parsifal; ook hij zou de *Mitleidsfrage* willen kunnen stellen. Ruim twintig jaar geleden was de jonge Groot tot tranen geroerd door het verhaal van Parsifal, om nu te concluderen dat hij geen jongen meer is, maar een man, want hij kan – net zoals Parsifal – de *Mitleidsfrage* beantwoorden.

*Ik zei laatst tegen, zo maar uit het niks tegen E. [naam van zijn vriendin] ineens van: ik heb echt nu pas, de laatste tijd het gevoel dat ik geen jongen meer ben, dat ik een man ben en dat had ik, een half jaar geleden wilde ik daar nog niet aan, dan had ik echt zoiets van: ja, ik ben een jongen, een jongeman en ja, een zekere rust denk ik, maar wat het dan ook betekent dat weet ik niet, maar het was meer een soort van gevoel van er is nu iets veranderd ten opzichte van een half jaar geleden, zonder nu heel specifiek aan te kunnen geven van ja nu voel ik me heel zelfverzekerd, en toen niet, misschien wat meer, maar dat verschil voel ik en dat is een soort van groei denk ik en ja, ik weet niet. Ja, ik weet niet of ik zoveel veranderd ben, volgens mij verandert een mens ook niet zo heel veel, in de zin van wezenlijke dingen hè, misschien heb ik meer geduld, met anderen ook, misschien probeer ik nog meer te kijken wat andermans beweegredenen zijn, zonder meteen te oordelen, ik ben wel iemand, ik maak me ontzettend boos over misstanden, ik heb een enorm rechtvaardigheidsgevoel en ja, misschien ben ik daarin, rustiger, iets rustiger ben geworden, de relatie is wel gegroeid denk ik, dat soort dingen eigenlijk (...). Het heeft denk ik toch met een bepaalde rust te maken, ja, misschien heeft het er ook al mee te maken dat ik al anderhalf jaar een relatie heb of zo, dat je dan, als je alleen bent heb je veel meer onzekerheden en veel meer tijd om te piekeren en dan word je voor een heel groot deel ook niet bevestigd en als je natuurlijk een relatie hebt dan word je daar wel bevestigd en misschien speelt dat ook mee, maar het was toch wel wezenlijk een nieuw gevoel, of zo, (lacht). Eindelijk een man, ja,*

*de Parsifal die uiteindelijk de Mitleidsfrage heeft weten te stellen, het is niet te geloven.*

Groot probeert in het bovenstaande citaat te omschrijven hoe hij van een jongen in een man is veranderd. Maar dit lukt hem maar ten dele. Hij maakt gebruik van vage zinsneden als: ‘maar wat het dan ook betekent dat weet ik niet’; ‘zonder nu heel specifiek aan te kunnen geven’ en ‘ik weet niet’. Groot gebruikt het verhaal van Parsifal om zichzelf en zijn toehoorders van zijn metamorfose van jongen naar man te overtuigen, maar hij komt hier niet helemaal goed uit. Dit betekent echter niet dat we geen waarde moeten hechten aan wat Groot – aan de hand van het Parsifal-verhaal – vertelt. De fotograaf wil door het gebruik van het Parsifal-verhaal zijn woorden juist kracht bij zetten.<sup>13</sup>

## 2.5 CONCLUSIE

Door het verzamelen van levensverhalen van kunstenaars probeer ik in kaart te brengen hoe zij zich uiten over levensbeschouwing. In dit hoofdstuk nam ik deze verhalen en de manier waarop zij verteld zijn onder de loep. Een minutieuze analyse van levensverhalen levert extra informatie op. Bovendien wordt zo voor anderen inzichtelijk gemaakt hoe de analyse tot stand is gekomen (Riessman 1993).

Door het vertellen van het levensverhaal creëren mensen hun identiteit. Er werd lang gedacht dat men in het levensverhaal wil benadrukken dat men een coherent leven leidt en leidde. Bij Mishler horen we echter een tegengeluid. Hij heeft dan ook oog voor de veranderende identiteit die bijvoorbeeld per dagdeel, per context, per gebeurtenis of per levensfase kan veranderen. Mishler besteedt aandacht aan subidentiteiten, die in een verhaal om voorrang kunnen strijden. Kunstenaars maken verder veelvuldig gebruik van literaire trucs om zichzelf op een overtuigende manier te presenteren. Uit de analyse van de levensverhalen blijkt echter dat het moeilijk is om dit het hele verhaal consequent vol te houden. Men is niet Parsifal, maar bestaat uit meerdere identiteiten. Het lijkt verder van de leeftijd van de respondent af te hangen of men vervolgens deze verschillende identiteiten probleemloos in het verhaal kan verweven of dat

---

<sup>13</sup> Een van Mishlers respondenten voert in haar levensverhaal een filmpersonage ten tonele: ‘Using this indirect quotation from a movie character is another linguistic device that identifies the meaning of her decision’ (Mishler 1999:89).

men hiermee worstelt, omdat men een heel personage voor het voetlicht wil brengen.

Dit hoofdstuk kreeg de titel ‘Spreek dan, herinnering, maar spreek slechts poëzie’, omdat dit een adequate omschrijving is voor de manier waarop kunstenaars hun levensverhaal construeren. Het is geen chronologisch verteld verhaal, waarin feiten de boventoon voeren en droge informatie gegeven wordt. Er wordt daarentegen vaak een literairachtig verhaal verteld, waarin geprobeerd wordt aan te geven dat men op een zinvolle manier is omgegaan met werk, leven en levensbeschouwing. Dit geldt ook voor het levensverhaal dat Jan Murk (1919) mij vertelde. De onderstaande casus is aan hem gewijd en is representatief voor de manier waarop ik de levensverhalen van mijn andere representanten benaderde.

## 2.6 CASUS JAN MURK

### *Introductie van de kunstenaar*

Beeldend kunstenaar Jan Murk werd als Jan geboren in een Nederlands-hervormd gezin in een kleine stad in Friesland. Zijn moeder Murkje overleed toen Jan Murk zes jaar oud was en omdat zijn broers en zusters hun kinderen niet naar haar vernoemden, nam de zelf kinderloze Jan Murk haar naam aan.

De kunstenaar woont en werkt in een oude pastoriewoning op een terp in een klein dorp, dicht bij de waddendijk. Dit Friese gehucht was niet altijd Jan Murks domicilie. Jaren geleden woonde en werkte hij in een monumentaal pand aan één van de grachten van Harlingen. Tijdens het gesprek komt Jan Murk vaak terug op deze Friese stad en het huis dat hij en zijn partner daar bewoonden. De havenstad speelt ook een rol in de overzichtstentoonstelling die vrienden organiseerden bij zijn tachtigste verjaardag. Er werden toen kunstroutes uitgezet, waarbij deelnemers niet alleen langs monumentaal werk geleid werden, maar ook langs plekken waar Jan Murk in vroegere jaren woonde en werkte. Bij deze overzichtstentoonstelling verscheen een catalogus met daarin naast afbeeldingen van het werk ook teksten over zijn werk en leven.

Jan Murk maakt veel kunst in opdracht, zoals doopvonten voor kerken, maar het bekendst is hij geworden met zijn ‘glas-in-loodramen’ van vloeibaar acrylaatglas. Dit is een techniek die alleen door hem gebruikt wordt. Daarnaast schildert Jan Murk en rond zijn tachtigste jaar vindt zijn

werk ook een weg buiten de provincie: voor het stiltecentrum op Schiphol maakt hij een scheidingswand van het gekleurde acrylaatglas.

Een paar jaar voordat ik aan mijn veldwerk begon, kreeg ik van mijn ouders de catalogus *Jan Murk*, ‘in wide bôge’ cadeau. Dat was niet helemaal toevallig, want Jan Murk was in de straat waarin ik opgroeide een bekende verschijning. De kunstenaar was verloofd geweest met één van onze burens, Saartje Bakker<sup>14</sup>, en hij bezocht haar nog vaak. Daarnaast keken we vanuit ons huis uit op één van zijn kunstwerken, want grote ‘glas-in-loodramen’ van acrylaatglas sierden de kerk aan de overkant van onze straat.

Toen ik met het onderzoek begon, brachten de teksten in Jan Murks catalogus mij op het idee om hem uit te nodigen voor een gesprek. Daarnaast leek het mij – in het kader van variëteit van respondenten – interessant om een kunstenaar van in de tachtig te spreken, die nog steeds actief met zijn kunst bezig is. Het intrigeerde mij tevens dat Jan Murk een Nederlands-hervormde achtergrond heeft, maar sinds jaren rooms-katholiek is. In de brief die ik de kunstenaar stuurde, vroeg ik hem of hij in het kader van mijn onderzoek met mij wilde praten over zijn werk, leven en levensbeschouwing. Ik refereerde in deze brief aan Saartje Bakker en schreef de kunstenaar dat ik jarenlang bij haar in de straat gewoond had en dat ik als kind vaak naar zijn glas-in-loodramen gekeken had.

#### *Het gesprek*

Toen ik op het afgesproken tijdstip bij Jan Murk aanbelde deed zijn partner – Jan Murk woont samen met een man – mij open. Vanuit de lange gang, die het woonhuis doormidden deelt, schreed de kunstenaar volledig in het zwart gekleed met uitgestoken hand op mij af. De welkomstscène die mij werd voorbereid, zou in een film niet misstaan hebben. Toch was de ontvangst tegelijkertijd zo hartelijk dat ik mij meteen op mijn gemak voelde. Het welkom dat ik kreeg staat symbool voor wat er steeds opnieuw in het gesprek gebeurde en wat ik in eerste instantie – totdat ik het diepgaand analyseerde – niet goed kon plaatsen.

Tijdens onze ontmoeting presenteert Jan Murk zich aan mij als het soort kunstenaar dat we kennen uit boeken, films en televisieseries. Het op mij af schrijden vanuit de indrukwekkende gang van zijn monumentale woning weerhield hem er tegelijkertijd niet van om mij vervolgens als een

---

<sup>14</sup> Dit is een pseudoniem.

oude bekende te begroeten. Tijdens het gesprek blijft Jan Murk heen en weer bewegen tussen deze twee rollen en dit wordt treffend geïllustreerd door zijn afwisselende gebruik van 'jij' en 'u' om mij tijdens het gesprek aan te spreken.<sup>1516</sup> Tijdens het interview viel me dit al op en ik herinner me dat ik het niet prettig vond, maar het tegelijkertijd niet goed kon duiden. Probeerde Jan Murk op bepaalde punten in het gesprek afstand te creëren en zo ja, waarom dan? Bij de uitwerking van het gesprek en bij de eerste lezingen ervan meende ik dat de kunstenaar mogelijk overging van 'jij' op 'u' als hij de draad van zijn betoog kwijtraakte. Analyse van de tekst brengt mijns inziens echter iets anders aan het licht.

#### *Van 'jij' naar 'u' en vice versa*

De eerste keer dat de kunstenaar mij tijdens het interview met 'u' aanspreekt is wanneer hij vertelt dat hij erg gesteld is op de ruimte. Jan Murk vertelt dat hij onlangs in de krant gelezen heeft dat er een diamant ontdekt is in de ruimte: 'dat pakt mij zo an hè? Hoe is het toch mogelijk zeg, en niks bijzonders, want er zijn miljoenen mensen die het hebben'. Als ik Jan Murk vraag of zijn gevoel voor ruimte invloed heeft op zijn werk, antwoordt hij bevestigend, maar geeft tegelijkertijd te kennen dat hij de laatste jaren steeds het gevoel heeft dat hij een muur moet schilderen: 'dat ziet u dan ook op het schilderij dat u net op de ezel zag staan, waar ik nou mee bezig ben, dat is een gebouw zonder ramen'. Dit is de eerste keer dat Jan Murk mij met 'u' aanspreekt en het gebeurt op ongeveer één vijfde van het opgenomen gesprek.

#### *Van 'u' naar 'jij'*

Niet veel later in het gesprek wisselt Jan Murk opnieuw van aanspreekvorm. Dat gebeurt wanneer hij via het huis, als onderwerp in zijn beeldend oeuvre, uitkomt op het onderwerp religie. Hij vertelt dat hij rooms-katholiek is geworden, maar zich ook nog steeds Nederlands-hervormd voelt. Als ik hem vraag waar hij naar de kerk gaat, legt hij uit dat hij in twee Friese plaatsen de mis bezoekt en dat dit afhankelijk is van wanneer er een priester voorhanden is: 'snap je?'.

---

<sup>15</sup> Ik tutoyeer Jan Murk zelf niet. Tijdens het opgenomen gesprek zeg ik hier niets over en ik kan me niet goed herinneren of Jan Murk voorafgaand aan het interview gevraagd heeft hem te tutoyeren. Ik had het echter ongemakkelijk gevonden om hem met 'jij' aan te spreken; niet omdat ik afstand wil creëren, maar uit respect voor Jan Murks leeftijd.

<sup>16</sup> In het Fries wordt overigens wel onderscheid gemaakt tussen 'jij' ('do') en 'u' ('jo').

*Van 'jij' naar 'u'*

Jan Murk vervolgt zijn verhaal en vertelt waarom hij rooms-katholiek is geworden. Hij heeft daarbij aandacht voor de uitdrukking 'naar voren lopen' bij het avondmaal en noemt dit 'een echte roomse uitdrukking' en vraagt dan: 'Ben ik ook te uitvoerig?'. 'Nee, nee, nee, helemaal niet', antwoord ik haastig. Jan Murk lacht even en meent: 'Nee, want dan moet u me echt afremmen hoor'. Ik verzeker de kunstenaar vervolgens opnieuw dat hij niet te uitvoerig is. 'Rem me absoluut af, hoor', antwoordt Jan Murk en voegt hier 'goed zo' aan toe terwijl hij met een theelepeltje in zijn kopje roert. Dan zegt hij: 'U moet me weer even op gang helpen'.<sup>17</sup>

*Van 'u' naar 'jij'*

Jan Murk spreekt mij weer aan met 'jij' als hij vertelt over de kunstopleidingen die hij gevolgd heeft, waaronder een studie voor tekendocent dichtbij het Rijksmuseum in Amsterdam. Als ik hem vertel dat ik daar bijna dagelijks langskom als ik naar de Vrije Universiteit fiets, spoort hij mij aan: 'nou, dan moet je eventjes [daar gaan kijken]'.

*Van 'jij' naar 'u'*

Jan Murk vertelt verder en pas na een lange tijd gaat hij weer over op de u-vorm. Hij vertelt dan dat hij de Openbaringen van Johannes het meest intrigerende Bijbelboek vindt. 'De Bijbel ligt naast mijn bed hoor, ja, in de Friese vertaling en in de Nederlandse vertaling, nou moet u niet denken dat ik elke avond die Bijbel pak hoor, er gaan wel weken voorbij dat ik daar niet in om zie'.

*Van 'u' naar 'jij'*

Jan Murk gaat verder met zijn verhaal en vertelt dat hij graag naar de kerk gaat om 'gemeenschap te vieren' en zich verbonden voelt met de mensen die daar ook komen. Als kunstenaar is hij immers altijd alleen, ook omdat hij zo afgelegen woont en met het werk van de jongere generatie in zijn omgeving minder of geen voeling heeft. 'Ik vind mezelf wel een gemeenschapsmens', zegt hij. Ik reageer daarop met de woorden: 'Ja, omdat u dat

---

<sup>17</sup> Ook Mishler beschrijft in zijn studie een dergelijke houding van zijn respondenten. Volgens hem heeft een dergelijke houding te maken met de wens van de respondenten om tegemoet te komen aan de verwachtingen van de interviewer (Mishler 1999:34).



zo nadrukkelijk, dat alleenzijn wordt bij kunstenaars toch wel vaker benadrukt'. Jan Murk antwoordt: 'Ja, ja, dat klopt, het komt steeds naar voren, dat zul jij ervaren hebben'. Hier word ik weer met 'jij' aangesproken.

*Analyse van het gebruik van 'jij' naar 'u' en vice versa*

Samenvattend: in het gesprek wisselt Jan Murk voor de eerste keer van 'jij' naar 'u' als hij vertelt over één van zijn schilderijen.

De tweede keer dat hij van 'u' naar 'jij' als aanspreekvorm gaat is als ik hem een concrete vraag stel over de plekken waar hij naar de kerk gaat.

Jan Murk wisselt opnieuw van aanspreekvorm wanneer hij in detail uitlegt waarom een bepaalde uitdrukking bij uitstek rooms is en bang is dat hij te uitgebreid is in zijn uitleg en tegelijkertijd de draad van zijn betoog kwijtraakt.

Jan Murk spreekt mij weer met 'jij' aan als hij over een plek vertelt die wij allebei kennen; hij volgde er tekenlessen, ik passeer het gebouw als ik naar mijn werk fiets.

Ik word weer met 'u' aangesproken als Jan Murk mij laat weten dat hij niet elke dag in de Bijbel leest.

De laatste keer dat er van aanspreekvorm gewisseld wordt, is als de kunstenaar en ik een bepaalde overeenstemming hebben bereikt in de idee dat kunstenaars vaak hun alleenzijn benadrukken.

Door precies te analyseren wanneer de geïnterviewde overgaat van 'jij' naar 'u' als aanspreekvorm, wordt het duidelijk dat deze overgang niet, zoals in eerste instantie gedacht werd, te maken heeft met het verliezen van de draad van het verhaal van de kunstenaar. Het lijkt daarentegen te maken te hebben met het kunnen beantwoorden van praktische vragen ('waar gaat u naar de kerk?'), het refereren aan een plek die we beiden goed kennen en de mate waarin we het als interviewer en geïnterviewde met elkaar eens kunnen zijn over een aspect van het kunstenaarschap. Op deze momenten zijn we niet zozeer geïnterviewde en interviewer, maar meer twee gesprekspartners die een prettig gesprek voeren, dat ook toevallig plaats had kunnen vinden.

Jan Murk lijkt de u-vorm te gebruiken wanneer hij antwoord geeft op vragen die overduidelijk te maken hebben met mijn onderzoek. Voorafgaand aan het gesprek had ik Jan Murk laten weten dat ik – als onderzoeker – met hem over zijn werk, leven en levensbeschouwing wilde praten. Op de momenten dat we inhoudelijk over deze thema's spreken, word ik met 'u' aangesproken en door Jan Murk als onderzoeker of inter-

viewer gezien. Op die momenten lijkt hij een ideaalbeeld van zichzelf te presenteren.

In de paragrafen voorafgaand aan deze casus besteedde ik aandacht aan de worsteling van respondenten met hun subidentiteiten. Ook liet ik zien dat zij bijvoorbeeld proberen om zichzelf te laten gelijken op een personage. Dit geldt ook voor Jan Murk. Tijdens de ontvangst presenteert hij zich aan mij als het archetype kunstenaar. Tegelijkertijd is de kunstenaar een hartelijke en vriendelijke man. Deze twee verschillende rollen strijden in zijn levensverhaal steeds om voorrang en dit wordt onder andere geïllustreerd door zijn afwisselende gebruik van ‘u’ en ‘jij’ in het gesprek.<sup>18</sup>

#### *‘Mini-narratives’*

Tijdens het gesprek met Jan Murk gebeurt er nog meer dat om een uitgebreidere analyse vraagt.

Jan Murk is een zogenaamd associatieve verteller; van het ene onderwerp komt hij op het andere onderwerp. ‘The narrative moves back and forth in time through associations and juxtapositions. (...) Each recollection has the quality of a mini-narrative within the text’ (1996:235), schrijft Gullestad over het levensverhaal van één van haar oudere respondenten. Dit is tevens een adequate typering van de manier waarop Jan Murk vertelt. Hij vat zijn manier van vertellen echter zelf anders op. Hij is vooral bang dat hij teveel uitweidt en geeft soms aan dat hij de draad van zijn verhaal kwijt is. Op andere momenten vraagt hij mij te verduidelijken wat ik nu precies van hem wil weten. Mijn manier van vragenstellen maakt waarschijnlijk dat hij zich soms verloren of onzeker voelt. Jan Murk is begonnen met het geven van een antwoord op mijn vraag, maar al associërend is hij eigenlijk vergeten wat ik nu precies van hem wilde weten. Omdat ik als interviewer niet al teveel stuur moet de geïnterviewde op eigen kracht weer terugkeren naar het onderwerp, maar dit valt niet altijd mee en Jan Murk verlangt van mij dat ik hem weer op gang help. De kunstenaar is uiteraard op leeftijd, maar hij benadrukt zelf dat hij nog fit is,

---

<sup>18</sup> In november 2009 werd door Omrop Fryslân in het programma K-Rûte aandacht besteed aan de dan negentigjarige kunstenaar. Tijdens het interview spreekt Jan Murk zowel Fries als Nederlands. Dit is opvallend, want de meeste gasten spreken of Fries of Nederlands. Bovendien is Jan Murk Friestalig en dus in staat om (stads)Fries te spreken. De kunstenaar spreekt Fries als het onderwerp hem raakt en persoonlijk is; het Nederlands gebruikt hij voor de momenten dat hij wordt aangesproken op zijn rol van kunstenaar.

zowel lichamelijk als geestelijk, en zo komt hij ook over. Ik denk dan ook niet dat ouderdom hem parten speelt; er is bij hem duidelijk sprake van het vertellen van ‘mini-narratives’.

In retrospectief bevatten Jan Murks ‘mini-narratives’ veel waardevolle informatie, die zijn verhaal compleet maken en onontbeerlijk zijn voor de duiding van de rest van het verhaal, zoals uit het onderstaande voorbeeld zal blijken.

Tijdens het gesprek refereert Jan Murk een aantal keer aan zijn oud-verloofde Saartje Bakker. Hun verlovings werd verbroken, omdat Jan Murk homoseksueel is.

*Mijzelf niet kennende is dat ja, nou ja, het kon dus niet, en tenminste er zijn een heleboel mannen die, homoseksuelen, die zijn wel getrouwd, maar het is een doffe ellende, dat is verschrikkelijk, dan houd je er relaties op na, buiten het huwelijk om, dat klopt niet.*

De verlovings tussen hem en Bakker wordt beëindigd: ‘zonder het te benoemen, zonder erover te spreken’. Ook in Jan Murks levensverhaal speelt homoseksualiteit geen expliciete rol. Als hij er al aan refereert, gebeurt dit vaak naar aanleiding van iets anders. Dit betekent dat in het verhaal steeds losse brokjes informatie hierover te vinden zijn, die al associërend tot stand zijn gekomen. Uit deze terzijdes wordt echter wel duidelijk hoe Jan Murk over homoseksualiteit denkt en uit de onderstaande analyse blijkt hoe de kunstenaar dit via omwegen naar voren brengt in zijn verhaal.

Als ik Jan Murk naar zijn leesgedrag vraag, vertelt hij mij dat hij dagelijks leest.

*Dan ga ik 's middags even zitten en dan (lacht), ik val ook wel eens even, ik dut ook wel even, maar dan ga ik het hoofdstuk van popart<sup>19</sup> eens even lezen en dat doe je niet een keer, dat doe je geregeld, je kijkt eens wat bevloog deze mensen, hoe sta je daar zelf tegenover, hoe is jouw invulling (...). Elke middag zit ik hier op het paarse stoeltje, hoor, ja, ja, ja en ik geloof namelijk in de regelmaat van het leven, ja, uhm, vaste tijden hebben, dat houdt een mens ook gezonder, gewoon vaste, niet maar dit doen en dat doen, maar probeer een regel in je leven te krijgen.*

---

<sup>19</sup> Het overgrote deel van de boekenplanken van Jan Murk is gevuld met kunstboeken.

Ook andere respondenten vertelden mij over het belang van regelmaat in hun leven. Vaak meenden zij dat dit met name voor een kunstenaar belangrijk is, omdat ze veelal alleen werken en daardoor gedisciplineerd moeten zijn. Als ik dit Jan Murk voorleg, twijfelt hij. Het lijkt erop dat hij er met name moeite mee heeft dat dit alleen voor kunstenaars zou gelden. ‘Nou, ik denk dat het ook een beetje met je, ja, dat weet ik eigenlijk niet, even denken hoor. Kunstenaar, je bent een mens hè? Dat is iets anders dan alleen maar kunstenaar, hè? Ik ben gewoon een mens’. En hij vertelt ter verduidelijking hiervan de volgende ‘mini-narrative’:

*Ik zei een keer, jaren geleden, ik woonde nog in de Herenstraat in Leeuwarden en dat was een wat roemruchte straat, ik spreek van vele, vele, ik spreek van begin vijftiger jaren, eind vijftiger jaren, 1957 of 1958, zo lang geleden, dat was in het weekend was dat een wat roerige straat en een paar honderd meter verder was het eerste homoseksuele café in Leeuwarden.*

Deze laatste zin lijkt een terzijde, maar Jan Murk wil er wel degelijk iets mee zeggen en het illustreert de manier waarop hij over een bepaald aspect van homoseksualiteit denkt: ‘Waar ik nooit een voet gezet heb, want daar heb ik absoluut geen behoefte voor en ik hoorde ook, zonder mij op de borst te slaan, tussen die mensen voel ik mij gewoon verloren en verlaten, dus dat doe ik niet’. En vervolgens zegt hij: ‘en nu komt mijn verhaal’. Jan Murk leerde in deze roemruchte straat een wijze les van een straatveger. Hij vroeg deze man of hij het niet verschrikkelijk vond om elke week weer opnieuw de rommel van een ander op te moeten ruimen. ‘En toen zei die man het volgende tegen mij en dat was een lering, “nee meneer, dit is mien werk”.’ We praten hier samen nog wat over en dan zegt Jan Murk: ‘Ik kom weer bij de mens terecht, wat hij doet, de ene doet dit, de ander doet dat, en de ene is niet meer dan de andere. Hoe heet het, ik weet even niet meer hoe ik moet invullen nu’.

Uit de bovenstaande analyse leren we niet alleen te begrijpen hoe Jan Murk over homoseksualiteit denkt, daarnaast verschaft het ons informatie over hoe de kunstenaar kijkt naar verschillende beroepen. De straatveger is niet minder dan de kunstenaar; het kunstenaarschap hoeft niet benadrukt te worden, want iemand is eerst en vooral mens.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Uiteraard zegt dit ook iets over identiteit: Jan Murk benadrukt dat hij vooral mens is en niet ‘alleen maar kunstenaar’.

Een goede interpretatie laat zien: ‘how one story refers to another story: one that is not told out loud, but that is nevertheless latent’ (Ochberg 2000:111). Het verhaal over Jan Murks homoseksualiteit wordt wel uitgesproken, maar in zogenaamde ‘mini-narratives’ en in terzijdes. Zonder een grondige analyse van het interview komt deze informatie niet boven tafel. Uiteraard heeft deze manier van vertellen ook te maken met de manier waarop Jan Murk om lijkt te gaan met zijn homoseksualiteit. Het lijkt geen ‘big issue’ (meer). Daarnaast is homoseksualiteit een deel van zijn mens-zijn en dat laatste is wat hij steeds benadrukt: hij is bovenal mens.

#### *De band tussen geïnterviewde en interviewer*

Het afnemen van een levensverhaal in interviewvorm is iets heel anders dan iemand te ondervragen over bijvoorbeeld televisiekijkgedrag. Het verzamelen en analyseren van levensverhalen is verder onvergelijkbaar met het interpreteren van data die zijn verworven volgens een laboratorium-model waarbij de onderzoeker zich buiten de onderzochte situatie houdt, zoals bij opinieonderzoek via internet. De rol van de interviewer heeft immers wel degelijk invloed op het verloop van een gesprek: worden er goede vragen gesteld; is de interviewer een interessante of plezierige vragensteller; geeft hij of zij blijk van oprechte interesse in de gesprekspartner? Daarnaast spelen andere factoren, die ik hieronder zal beschrijven, een rol.

Jan Murk en ik zijn met elkaar verbonden doordat zijn oud-verloofde jarenlang bij mij in de straat woonde. Tegenwoordig verhuizen mensen redelijk vaak, maar in de straat waarin ik opgroeide, woonde men jarenlang op hetzelfde adres. De twee-onder-een-kapwoningen werden in de jaren dertig gebouwd. Bakker en haar ouders waren bewoners van het eerste uur en Jan Murks oud-verloofde bleef er na hun dood alleen wonen. Veel burens woonden vanaf het begin af aan in de straat en ook zij verlieten hun huis pas nadat ze in een bejaardentehuis waren opgenomen of overleden waren. Jan Murk hecht in zijn levensverhaal belang aan de straat waarin Bakker en ik burens van elkaar waren. Hier bezocht hij zijn verloofde veelvuldig en bovendien werd er de verloving tussen beiden afgebroken:

*Ja, mijn verloving raakte op de klippen, ik weet nog goed, ik ben echt van de kaart geweest, dat, ja, want we hebben dat zonder het te benoemen,*

*zonder erover te spreken, hebben we, is de verloving verbroken, in huize van familie Bakker in [naam van de straat] negenendertig, op zondagmiddag, om een uur of half vier, vier uur.*

Saartje Bakker speelt in het gesprek dat ik met Jan Murk voerde op verschillende niveaus een rol. Dat wij haar beiden kenden heeft invloed op de manier waarop ik tijdens het interview door Jan Murk benaderd word. Hij laat mij oude foto's van Bakker zien en refereert aan kennissen van haar, die ook bekenden van mijn ouders zijn. Ik voelde mij door deze verwantschap als interviewer vrijer in mijn rol. Het is echter ook gebeurd dat het omgekeerde het geval was en ik me juist krampachtig voelde in mijn rol als vragensteller, vanwege een wederzijdse bekende. In elk geval betekent het bovenstaande dat een interviewer zich bewust moet zijn van de interactie tussen vragensteller en geïnterviewde.

Daarnaast moet de interviewer zich er bewust van zijn dat het levensverhaal samen met hem of haar geconstrueerd is. Dit betekent dat er in de analyse aandacht besteed moet worden aan de specifieke context waarin het verhaal geproduceerd wordt en aan de rol van de interviewer bij het voltooiing van een coherent verhaal (Mishler 1999:15).

#### *Conclusie casus Jan Murk*

Een grondige analyse van een tekst levert extra, essentiële informatie op. Zonder een zogenaamde close reading zou ik niet geweten hebben dat Jan Murk niet van 'jij' naar 'u' wisselt omdat hij afstand wil creëren of de draad van zijn betoog kwijt is, maar dat dit te maken heeft met het type vragen dat ik stel en de verschillende rollen die daarbij aangesproken worden.

Ook de analyse van zijn 'mini-narratives' levert extra informatie op, over bijvoorbeeld zijn homoseksuele geaardheid en de manier waarop hij hiermee omgaat, maar ook kunnen we door de analyse hiervan meer te weten komen over Jan Murks visie op bijvoorbeeld identiteit en werk.

Tevens verschaft een diepgaande analyse de interviewer een beeld van zijn of haar eigen rol bij de totstandkoming van het levensverhaal. Mishler definieerde interviews eerst als 'speech events' (1986b); later omschreef hij deze gesprekken als 'socially situated actions' (1999:19). Gesprekken komen volgens Mishler dan ook 'co-produced' tot stand (1999:51).

De informatie die de analyse van levensverhalen ons verschaft, wordt weer ingezet bij volgende gesprekken en de analyses hiervan. Zo tekent zich een steeds duidelijker beeld af van levensverhalen, de rol van geïnterviewde en interviewer hierin en van de verbindingen tussen werk, leven en levensbeschouwing die door het vertellen van deze verhalen tot uiting komen.

### Hoofdstuk 3

#### ‘ZOEK-EN-VERVANG’-LEVENSBESCHOUWING<sup>21</sup> DE LEVENSBESCHOUWING VAN KUNSTENAARS

*So why do you fill my sorrow  
With the words you've borrowed  
From the only place you've known  
And why do you sing Hallelujah  
If it means nothing to you*  
Damien Rice, ‘Delicate’.

##### 3.1 INTRODUCTIE

Beeldend kunstenares Yvonne Struys (1941) woont en werkt op een afgelegen plek in het noorden van Nederland. Wie haar opzoekt krijgt, naarmate de reis vordert, het gevoel aan het einde van de wereld te geraken. In een klein Gronings dorp werkt de kunstenares in een negentiende-eeuws kerkje aan haar beeldend oeuvre, dat sporen vertoont van mythen, volksverhalen, poëzie en muziek. Struys voelt zich verbonden met de desolate plek waar ze woont en werkt. Wie haar vraagt naar haar levensbeschouwing, wordt dan ook verwezen naar de ruimte rondom haar. Daar vindt ze inspiratie voor haar werk en daar vindt ze haar religie. Enthousiast spreekt ze over de indrukwekkende Groningse luchten, de weidsheid van het land en de oeroude geschiedenis die men hier overal om zich heen voelt.

Struys’ religie vertoont op het eerste gezicht weinig overeenkomsten met bestaande vormen van religie. Zo zal de kunstenares nooit een kerkdienst bijwonen en moet ze niets hebben van dominees en andere geestelijken. Ze construeerde daarentegen haar eigen levensbeschouwing, net zoals de andere vertegenwoordigers van mijn onderzoek. Deze levensbe-

---

<sup>21</sup> Martijn de Koning, auteur van het boek *Zoeken naar een ‘zuivere’ islam: geloofsbeleving en identiteitsvorming van jonge Marokkaans-Nederlandse moslims* (2008) spreekt over ‘knip-en-plak’-Islam (2008:278). De term ‘zoek-en-vervang’-levensbeschouwing is hierop gebaseerd. Ik bedoel er echter wel iets anders mee. Het gaat mij om een proces dat verdergaat dan knippen en plakken. In dit hoofdstuk ga ik hier uitgebreid op in.



schouwingen worden gekenmerkt door een grote mate van keuzevrijheid en creativiteit. In dit hoofdstuk bespreek ik deze eclectische levensbeschouwingen, die vaak iets weg hebben van een lappendeken of mozaïek. Ik wil antwoord geven op de vraag of deze levensbeschouwingen afwijken van bestaande levensbeschouwingen of religies. Ik formuleer een antwoord op deze vraag door eerst een korte omschrijving te geven van de termen levensbeschouwing en religie, vervolgens probeer ik de levensbeschouwing van kunstenaars te duiden, daarna geef ik een overzicht van vier verschillende typen levensbeschouwing die ik na grondige analyse van mijn materiaal onderscheidde. Het hoofdstuk wordt afgesloten met het geven van conclusies.

### 3.2 LEVENSBESCHOUWING EN RELIGIE

Voor het gebruik van de termen 'levensbeschouwing' en 'religie' baseer ik me op de benadering van de Nederlandse sociologen Hijmans en Smaling (1997:15-20). Levensbeschouwing wordt door hen opgevat als een bepaald soort zingevingssysteem, dat zowel op maatschappelijk als op individueel niveau vorm kan krijgen. Het bepaalde van dit type systeem schuilt in de reflexieve aard ervan. Reflectie vindt plaats over ontische vragen ('wat is zijn en wat is waarheid?'), ethische dilemma's ('wat is goed gedrag?') en esthetische keuzes ('wat is mooi?') en verder door de persoonlijke toepassing van deze aspecten op bestaans- en levensvragen en existentiële kwesties ('hoe leef ik zinvol?'). Religie wordt – ook in de definitie van Hijmans en Smaling – begrepen als een levensbeschouwing, waarin mensen zich in hun reflectie laten leiden door het bestaan van een andere werkelijkheid die als sacraal wordt ervaren. Niet elke levensbeschouwing is dan een religie, maar elke religie is een levensbeschouwing.

Naast het uiteenhalen van de termen 'levensbeschouwing' en 'religie' moet er ook onderscheid gemaakt worden tussen een substantiële en een functionele definitie van religie (Berger 1966). Bij de substantiële definitie wordt iets gezegd over de aard van de 'andere', sacrale en beslissende werkelijkheid waar het in religies om gaat. Bij een functioneel type definitie wordt vooral gezegd wat religie doet en worden ook levensbeschouwingen opgenomen waarbij geen sprake is van een sacrale werkelijkheid, dit in tegenstelling tot de benadering van Hijmans en Smaling. Het gaat dan om alle mogelijke levensbeschouwingen, inbegrepen humanisme en marxisme. In mijn onderzoek wordt de term religie niettemin gereserveerd voor levensbeschouwingen die in de substantiële zin uitgaan van het be-

staan van een ‘andere’, sacrale werkelijkheid. De term levensbeschouwing kan dan dienst doen als overkoepelend begrip waarbinnen religieuze en niet-religieuze levensbeschouwingen kunnen worden onderscheiden en waarin alle reflectie over menselijk leven en samenleven wordt begrepen.

De bovenstaande omschrijvingen van de termen ‘levensbeschouwing’ en ‘religie’ bieden een handvat om de manier waarop kunstenaars in het leven staan, te kunnen plaatsen.

### *3.2.1 Secularisatie*

De respondenten uit mijn onderzoek zijn niet de enige Nederlanders die de kerk de rug hebben toegekeerd. Tot in de jaren zestig van de vorige eeuw was er sprake van een verzuild Nederland. De grote veranderingen op levensbeschouwelijk gebied begonnen daarna. De traditionele kerken werden steeds leger, terwijl andere kerken, zoals migrantenkerken en evangelische gemeentes juist gevulder raakten. Tegelijkertijd is het niet zo dat mensen minder religieus zijn geworden, er is echter sprake van een toename van religieus individualisme. In toenemende mate zijn mensen op zoek naar datgene uit het geloof dat hun aanspreekt. Volgens De Hart komen mensen dan vooral uit bij de optimistische en vrolijke kanten van religie en minder bij ‘christelijke opvattingen die de mens voorstellen als een zondig en zwak wezen, overgeleverd aan de genade van God’ (De Hart 2006:7). Nederlanders voelen zich vooral aangetrokken tot kerkelijke rituelen bij belangrijke gebeurtenissen in hun leven, zoals geboorte, huwelijk of overlijden.<sup>22</sup> Ook geloven zij in een leven na de dood, dat bidden zin heeft en dat wonderen bestaan. Daarbij moet echter opgemerkt worden dat er niet direct naar de christelijke traditie verwezen wordt, want met een leven na de dood kan ook reïncarnatie bedoeld worden en bidden kan een vorm van mediteren zijn. Secularisatie wordt steeds meer gezien als het proces waarin religie steeds minder belangrijk wordt voor de inrichting van de samenleving en voor het persoonlijk leven van mensen.

---

<sup>22</sup> Het zoek-en-vervang-karakter van de kunstenaars komt ook hierbij duidelijk naar voren. Zij zoeken geen contact met de kerk bij dergelijke gebeurtenissen, maar zij zoeken substituten voor wat de kerk aan rituelen aanbiedt. In plaats van een gebed bij het graf, lezen zij een gedicht voor dat de levensbeschouwing van de overledene verwoordt; ze trouwen niet in de kerk, maar in een zogenaamde broedplaats waarbij geen ‘ja, ik wil’ gezegd wordt, maar ‘ja, ik hoop het’.

Impliceert het teruglopende aantal mensen dat de kerk bezoekt dat religie een steeds minder grote rol in Nederland speelt? Redenerend vanuit de substantiële religiedefinitie kan secularisatie omschreven worden als:

*Een proces in de loop waarvan referenties aan een bovennatuurlijke werkelijkheid op allerlei levensterreinen plaatsmaken voor normen, ideeën en praktijken die gebaseerd zijn op empirische, rationele, pragmatische en immanente criteria. Zo verdwenen, in de sfeer van de politiek, elites die een speciale toegang tot bovennatuurlijke instanties claimden ten faveure van elites die hun gezag legitimeerden op een seculiere basis. In de opvattingen over ziekte en gezondheid bijvoorbeeld gingen sanitaire voorzieningen, gezondere voeding en experimentele farmacologie het gebed, de uitvoering van magische rituelen en het bezoek aan sacrale plaatsen vervangen. (Becker, De Hart en Mens 1997:10)*

In Nederland zou dan ook sprake zijn van secularisatie als men de bovenstaande definitie volgt. Religie verdwijnt steeds meer uit onze samenleving en bij die mensen die nog wel bij een kerk horen, wordt ook buiten de religieuze traditie om gezocht. Tegelijkertijd kunnen we – als we uitgaan van een substantiële religiedefinitie – religie als een ‘multidimensioneel verschijnsel’ (Becker, De Hart en Mens 1997:11) beschrijven. Dit betekent dat we over secularisatie in niet-algemene termen zouden moeten spreken. Ook is het van belang om over de landsgrenzen heen te kijken. Vaak worden de Verenigde Staten genoemd, die voorop lopen in moderniseringsprocessen, maar waar toch niet sprake is van een zogenaamde religieuze cultuur (zie voor een verder overzicht over secularisatie Becker, De Hart en Mens 1997 en Van Harskamp 2010).

Er is in Nederland altijd al sprake geweest van verschillende zuilen, verschillende stromingen en verschillende gezindten. Hierdoor en bijvoorbeeld door het hoge percentage buitenkerkelijken is ons land wel beschouwd als ‘een proeftuin voor seculariseringseffecten’ (Becker, De Hart en Mens 1997:13).

*Ook wordt wel aangenomen dat de typische kenmerken van de Nederlandse situatie een gunstig klimaat scheppen voor de verbreiding van alternatieve levensbeschouwelijke stromingen. Van oudsher bestaat hier een betrekkelijk ‘open markt’ voor nieuwe levensbeschouwelijke bewegingen (...) Verder is vanuit de constatering dat een meerderheid van de Nederlanders zich niet*

*(langer) als kerklid beschouwt, wel de veronderstelling gelanceerd dat velen die de veilige omslotenheid van de kerkmuren achter zich hebben gelaten, op zoek zijn naar compensatie voor de oude vormen van geborgenheid. Zij zouden het rijk geschakeerde huidige levensbeschouwelijke aanbod afgrazen, speurend naar waarden en normen die op een eigentijdse manier een nieuwe richting kunnen geven aan hun leven. (Becker, De Hart en Mens 1997:13)*

Over het algemeen kan gezegd worden dat het verzet van de door mij geïnterviewde kunstenaars tegen traditionele vormen van religie groot is. Uiteraard heeft dit consequenties voor de manier waarop zij hun levensbeschouwing vormgeven. Zo is de Bijbel geen voor de hand liggende bron voor hun levensbeschouwing – alhoewel Bijbelverhalen wel gebruikt worden als inspiratiebron voor het werk. De kunstenaars die ik sprak bidden zelden of niet, maar verhalen wel over wandelingen in de natuur waarbij ze gesprekken voerden met zichzelf of een ander die hen niet in levende lijve vergezelde. Ze spreken niet de tale Kanaäns, maar gebruiken wel levensbeschouwelijke woorden, die nagenoeg hetzelfde zeggen. Uit dit hoofdstuk zal dan ook duidelijk worden dat er door de kunstenaars die ik sprak substituten gezocht worden voor het religieuze dat ze van huis uit kennen, maar dat niet (meer) bij hen past. Dit wordt door mij aangeduid met de term ‘zoek-en-vervang’.<sup>23</sup>

### 3.2.2 Spiritualiteit

De Engelse onderzoekers Paul Heelas en Linda Woodhead (2005) maken onderscheid tussen de polen ‘life-as’ en ‘subjective-life’. Hierbij verwijst ‘life-as’ naar religie en ‘subjective-life’ naar spiritualiteit. Naast een ‘spiritual revolution’ spreken Heelas en Woodhead over de ‘subjective turn’. Dit is: ‘a turn away from life-as (life lived as a dutiful wife, father, husband, strong leader, self-made man etc.) to subjective-life (life lived in deep connection with the unique experiences of my self-in-relation) (2005:3)’.

Religie wordt, in de woorden van Heelas en Woodhead, gebruikt: ‘to express commitment to a higher truth that is “out there”, lying beyond

---

<sup>23</sup> Ik ben mij ervan bewust dat met ‘zoek-en-vervang’ normaal gesproken bedoeld wordt dat wat gezocht wordt, vervangen wordt, terwijl in dit geval dat wat men zoekt/vindt ter vervanging dient.

what this world has to offer, and exclusively related to specific externals (scriptures, dogmas, rituals, and so on)' (2005:6). Spiritualiteit wordt in de definitie van Heelas en Woodhead gebruikt: 'to express commitment to a deep truth that is to be found within what belongs to this world' (2005:6). 'Subjective-life', door Woodhead ook 'autonomised'<sup>24</sup> genoemd, betekent dat de krachtbron zich in het individu bevindt en niet er buiten, zoals bij religie vaak het geval is. Spiritualiteit of autonomie heeft te maken met emoties, het is gericht op het innerlijk, op het unieke en het persoonlijke. Het individu zelf is de belangrijkste bron voor zingeving, betekenis en autoriteit. De twee verschillende gebieden, 'religie' en 'spiritualiteit' lijken Heelas en Woodhead op te vatten als twee polen van het spectrum. Het tussengebied duiden zij aan met 'personal belief', waarover ze in een voetnoot schrijven dat dit gebied nog nader onderzoek behoeft. Heelas en Woodhead menen dat er sprake is van een 'spirituele revolutie'<sup>25</sup> wanneer religie wordt vervangen door spiritualiteit. Holistische activiteiten zoals tai chi, reiki, yoga en aromatherapie spreken mensen dan meer aan dan religieuze activiteiten. De verwachting is dat de spirituele revolutie plaats zal vinden in het schemergebied tussen religie en spiritualiteit, in het domein van diegenen die in 'iets' geloven, zonder religieus te zijn op de traditionele manier. Dit schemergebied kent een grote verscheidenheid aan vormen: de één gelooft in een soort geest of in een levenskracht; anderen geloven dat zij een ziel hebben; weer anderen ervaren het sacrale in de natuur of menen dat er meer is tussen hemel en aarde (Heelas 2002:359 en verder). Al deze 'geloven' dienen echter één doel; het leven zin en richting geven.<sup>26</sup> Heelas legt in een recent artikel en boek – beide met de titel

---

<sup>24</sup> Woodhead onderscheidt binnen dit deel nog weer drie andere gebieden: 'rational', 'utilitarian individualism' en 'subjectivization'. (Conference 'Media and Culture: Exploring Religion and the Sacred in a Media Age', Oxford, United Kingdom, 2-4<sup>th</sup> of April 2007).

<sup>25</sup> Dit is tevens de titel van hun werk: *The Spiritual revolution. Why religion is giving way to spirituality* (2005).

<sup>26</sup> In zijn recente werk schrijft Heelas opnieuw over het tussengebied: 'which lies between the "congregational domain" and the "holistic milieu"' (2008:761). In het kader van het zogenaamde Kendal Project (een lokale studie naar heilige vormen, 2000 – 2002) definieerden Heelas en Woodhead 'congregational domain' als 'the realm of associational activities, run by spiritual holistic practitioners, and meeting in a variety of places'. Heelas meent nu: 'With the Kendal Project set up this way, we did not really know what to do with activities, like networks and small groups populated by spiritual seekers, which retained elements of theistic religion, did not take place in designated places of worship and also incorporated elements of inner-life spirituality' (2008:761). Dit is een keuze die hij in retrospectief onhandig noemt. 'We allocated betwixt-and-between activities of this kind to the

‘Spiritualities of Life’ (2008) – de nadruk op het persoonlijke karakter van spiritualiteit en definieert spiritualiteit als:

*The force, energy, or vitality that sustains us. It has to do with our natural goodness and wisdom. It is the life we are born with – basic attributes, capacities, capabilities, potentialities. Once experienced, spirituality flows through our lives to heal, to empower, and to inspire creativity and wisdom, change ill-being into well-being, enable us to become truly ‘alive’. (Heelas 2008:759)*

Wuthnow (2001) boog zich over de verschillen tussen religie en spiritualiteit en in relatie tot kunstenaars en het kunstenaarschap. Volgens hem verwijst spiritualiteit naar: ‘an aspect of life that is concerned with transcendence, wholeness, or ultimacy, it carries many connotations and is often used to suggest a realm of personal experience or being that cannot easily be communicated to others’ (2001:23). Binnen deze ruime definitie vallen verschillende levensbeschouwingen. Het lijkt Wuthnows streven dan ook niet om precies te duiden wat er onder ‘religie’ of ‘spiritualiteit’ verstaan kan worden. Veeleer lijkt het zijn bedoeling om aan de hand van de levensverhalen van Amerikaanse kunstenaars de hedendaagse vormen van levensbeschouwing te beschrijven. In een recent artikel (2008) laat Wuthnow zich echter explicieter over religie en spiritualiteit uit. Religie en spiritualiteit kunnen niet los gezien worden van elkaar: ‘Although the idea that one can be spiritual without being religious has gained popularity, spirituality continues to be informed by religious teachings, and generally is concerned with a personal sense of relating to God’ (Wuthnow 2008:372).

In dit hoofdstuk probeer ik de levensbeschouwing van Nederlandse kunstenaars te duiden. Daarbij let ik op de verhouding tussen vorm en inhoud.

### 3.2.3 *Vorm en inhoud*

Bij de kunstenaars met een religieuze achtergrond moet een substituuat voor religie gezocht worden. Dit betekent dat aan de constructie van hun levensbeschouwing een systematiek ten grondslag ligt. Het religieuze moet

---

holistic milieu, omitting one small group altogether on the grounds that it was impossible to decide whether it was predominantly theistic or of an inner-life nature’ (2008:761).

vervangen worden door een andere vorm. Levensbeschouwingen die zo zijn opgebouwd, zijn dan ook meer uitgebalanceerd dan de term ‘knutselen’, zoals recent gebruikt door de onderzoekers Becker en De Hart, doet vermoeden: ‘Zo knutselen velen binnen en buiten de kerken een wereldbeeld in elkaar waarin naast christelijke ook magische en naast kernculturele ook paraculturele elementen een plaats krijgen’ (Becker en De Hart 2006:91). Knutselen lijkt terug te slaan op ‘bricolage’, een term die Lévi-Strauss introduceerde in *La pensée sauvage* (1962), maar de term is in dit verband op zijn minst gezegd ongelukkig gekozen door Becker en De Hart, omdat de term associaties oproept met hobbyïsme en knutselwerkjes van kinderen. Kunstenaars proberen werk, leven en levensbeschouwing betekenisvol samen te brengen. Bestaande religieuze of spirituele stromingen lijken hiervoor echter niet de juiste basis te kunnen leveren, want de kunstenaars die ik sprak kiezen niet snel voor, in hun ogen, kant-en-klaaroplossingen. Volgens Heelas en Woodhead blijkt uit onderzoeken keer op keer dat steeds meer mensen zichzelf liever ‘spiritueel’ dan ‘religieus’ noemen en dat termen als ‘holisme’, ‘new age’, ‘feng shui’, ‘chi’ en ‘chakra’ meer gebruikt worden dan het traditionele christelijke taalgebruik (2005:1). Maar voor de kunstenaars die ik sprak geldt dat zij – een uitzondering daargelaten – ook dergelijke spirituele termen niet zullen gebruiken. Waarom dit zo is, wordt hieronder toegelicht. Kunstenaars zijn zoekers: ‘Who wander in the hills rather than the settlers who live easily in the valley (...) living in the hills gives them a critical perspective on the settlement below’ (Wuthnow 2001:7).

Tekenaar en performer Toine Horvers (1947) is zo’n ‘zoeker’. Hij groeide op in Brabant in een katholiek gezin. Niet alleen bezocht het gezin de kerk regelmatig, Horvers was daarnaast misdienaar. Toen hij uiteindelijk weigerde nog mee naar de kerk te gaan, werd er door zijn ouders een alternatief gezocht in een zogenaamde jeugdkerk, maar dit beviel de jonge Horvers al helemaal niet. Met een blik die afschuw verraaft haalt hij herinneringen op aan de liederen van Huub Oosterhuis en aan de disco-achtige effecten die de jeugdige kerkgangers moesten verleiden vaker te komen. Horvers keerde religie de rug toe en construeerde een eigen manier waarop hij zijn leven zin en richting geeft. Hierin speelt religie echter nog steeds een rol, zij het op impliciete wijze. De kunstenaar voelt zich aangetrokken tot kerken als ‘mooie en rustige gebouwen’ en hij denkt er zelfs nog wel eens over om zich ermee te verbinden.

*Als je, als ik zie hoe al die moslims ook en ook heel veel katholieken hoe die gewoon zich, zo'n verbond aangaan en dan gewoon iedere week naar de [moskee of kerk]. Het lijkt me wel lekker. Ik denk wel eens van goh, dat lijkt me wel, het lijkt me heerlijk om gewoon zo'n plan te hebben van echt heel regelmatig zo'n boek [de Bijbel] te lezen bijvoorbeeld, want dat geeft ontzettend rust, aan je hele bestaan, maar nee, ik vind het ook, daarmee ook iets te makkelijk of zo.*

Horvers voelde zich als jongeling, maar ook in de jaren daarna, niet thuis in de kerk. Hij schetst een beeld waarin restricties, benauwdheid en opgeheven vingertjes de boventoon voeren. 'Zo'n Brabants dorp. Nou, daar kun je je iets bij voorstellen'. In zo'n dorp is niet afwijken tot norm verheven en wordt met argusogen naar de verrichtingen van anderen gekeken. Ook Verheugd groeide op in een klein dorp en het beeld dat hij daarvan schetst vertoont overeenkomsten met dat van Horvers. Verheugd voelde zich er een buitenstaander en was onder andere door de bijzondere manier waarop hij zich kleepte meer een bezienswaardigheid voor de dorpsbewoners dan één van hen. De dorpsjeugd benadrukte dit vaak op hardhandige wijze.

Horvers en Verheugd voelden zich niet thuis in dorp en kerk, want ze konden er niet zichzelf zijn. Dit heeft nog steeds invloed op de manier waarop zij hun huidige levensbeschouwing vormgeven. De traditionele vormen van religie waarmee ze opgroeiden, vallen af, maar toch komen deze kunstenaars – zij het via omwegen – er steeds weer bij uit. Ondanks overwegend negatieve herinneringen, koesteren zij ook het goede waarmee zij in de kerk in aanraking kwamen. Deze herinneringen staan vaak in het teken van de esthetische ervaringen die ze daar opdeden. Horvers vertelt op bezielde wijze over het licht dat op een bepaalde manier door de glas-in-loodramen viel, over de kleding van de misdienaars en over de manier waarop zij door de kerk schreden. Hij herinnert zich dat hij bepaalde Bijbelboeken prachtig vond, waarin er geen einde aan opsommingen leek te komen.

*Maar ik vond de kerk was altijd, had iets dubbels: aan de ene kant heel saai, maar wachten en blij dat het weer afgelopen was en aan de andere kant ook mooie, mooie momenten, nou dat weet ik ook niet of ik daar nou eerlijk in ben of dat ik dat, of dat dat klopt in het verhaal, maar bijvoorbeeld die litanieën, ik herinner me altijd als een van de hoogtepunten, dat die op be-*



*paalde dagen in het jaar, werden litanieën voorgelezen, dan werden al die namen van, van heiligen voorgelezen. En of ik dat nou zo mooi vond, weet ik niet, maar op de een of andere manier ben ik dat wel heel sterk blijven onthouden en herinner ik me ook dat ik altijd weer bij een bepaalde feestdag naar de kerk, naar de kerk en dacht van: oh nou hoop ik dat ze dat vandaag ook weer doen en dat is ook wat ik in die Bijbel ontzettend mooi vind, om gewoon bladzijden lang alleen maar die families en afstammeling van en, die de zoon van die en die had zeven kinderen en die heetten zo en zo, gewoon al die dorre informatie eigenlijk, maar, waardoor, ja waardoor er een stuk tijd vastgelegd wordt, of zoiets dergelijks.*

Horvers praat verder geestdriftig over de muziek die hij in de kerk hoorde, over het kerkkoor waar zijn vader in zong en de orgelmuziek. Dáár voelde Horvers zich wel door aangesproken, daar denkt hij met genoeg aan terug en hij zoekt er een substituut voor. Die vervanging heeft hij gevonden in zijn wekelijkse schaats- en zwemexercities, waarin hij alleen is met de beweging en het geluid dat dit maakt.

Kunstenaars zoeken naar een op maat gemaakte, geïndividualiseerde levensbeschouwing, omdat zij willen dat deze recht doet aan hun kunstenaarschap en aan wie zij zijn als kunstenaar. In hun schilderijen, romans of gedichten kunnen zij de wereld naar hun hand zetten en een universum creëren waarin zij heer en meester zijn. Daarnaast streven zij naar vernieuwing. Zij proberen niet het zoveelste gedicht te schrijven, maar hét gedicht. Ze schilderen niet de tweede ‘Victory Boogie Woogie’ van Piet Mondriaan, maar een schilderij met hun eigen signatuur dat, naar zij hopen, een eigen plek in de annalen krijgt. Ze willen wellicht de nieuwe Bordewijk of Mutsaers zijn, maar dan wel met de nadruk op ‘nieuw’. Er zijn maar weinig mensen die geassocieerd willen worden met de uitdrukking ‘dertien in een dozijn’, maar kunstenaars verzetten zich wel erg hevig tegen een dergelijk beeld. Daarnaast vervullen zij binnen de maatschappij een bepaalde rol. Ze worden gezien als de oren en ogen van de maatschappij, de vertolkers van deze tijd en door Wuthnow als ‘the spiritual leaders of our time’ (Wuthnow 2001:266).

#### *3.2.4 Sociale verbanden*

Kunstenaars vormen met andere woorden een bijzondere groep in onze maatschappij. De vraag rijst of er sprake is van verbindingen tussen de verschillende kunstenaars onderling en als dit zo is, hoe deze verbindingen tot stand komen.

Robert Putnam schreef een artikel en een boek met de treffende en inmiddels befaamde titel *Bowling alone* (Putnam 1995, 2000). Putnam doet al jaren onderzoek naar de maatschappelijke participatie van burgers. Hij gebruikt de term sociaal kapitaal naar: ‘connections among individuals – social networks and the norms of reciprocity and trustworthiness that arise from them’ (Putnam 2000:19). Hierbij moet gedacht worden aan bijvoorbeeld het lidmaatschap van een voetbalclub of vrijwilligerswerk in een kerk. Steeds minder mensen zijn volgens Putnam lid van een club of vrijwilliger en ook informele contacten lopen drastisch terug. Vrienden worden niet zo frequent meer uitgenodigd en gaan nog maar weinig samen naar het café. Mensen maken met andere woorden steeds minder tijd voor elkaar vrij.<sup>27</sup> Godsdienstfilosoof Anton van Harskamp is over de mogelijkheid van solidariteit tussen burgers nogal somber. Hij onderbouwt zijn ideeën vooral in *Van fundi's, spirituelen en moralisten* (Van Harskamp 2003). In dit uitgebreide exposé over de Europese politieke filosofie van Locke, Rousseau, Hegel en anderen vraagt hij zich af ‘hoe we autonomie van het zelf en de gemeenschap van zelden [verbinden]?’ (2003:76). Van Harskamp meent dat mensen zoeken naar mogelijkheden om nieuwe verbanden te leggen. Volgens hem is dit aangetoond door Robert Wuthnow in *Creative Spirituality: the way of the artist* (2001). De kunstenaars die in dit boek aan het woord komen brengen hun werk met spiritualiteit in verband.<sup>28</sup> De vraag is of deze spiritualiteit ook werkelijk naar vorming van sociale verbanden leidt. Een duidelijk ‘ja’ of ‘nee’ is volgens Van Harskamp op deze vraag niet te geven, maar meent hij:

*Het sociale verschijnsel van spiritualiteit mogen [we] interpreteren als óók een poging om een variant van het probleem te denken dat in dit hele ver-  
toog het centrale probleem is: hoe kunnen van elkaar gescheiden individuen  
sociale verbanden aangaan?*

---

<sup>27</sup> Putnam (2000:19) maakt een onderscheid tussen het sociale effect van lid zijn van een vereniging en het contact met vrienden. In een vereniging ontmoeten mensen anderen die niet zoveel met elkaar gemeen hebben; voor vrienden geldt dat ze vaak veel gemeenschappelijks met elkaar delen, zoals hun achtergrond, opleiding en werk. Verder maakt Putnam, als het gaat om sociaal kapitaal, onderscheid tussen 'bonding', dit is deelname in verenigingen die groepsbanden versterken en 'bridging', hiermee bedoelt hij deelname in organisaties die groepen overstijgen.

<sup>28</sup> Van Harskamp vat spiritualiteit op als ‘een menselijk werkelijkheidsgebied dat gevormd wordt door de mentale en geestelijke ervaringen van individuen’. Het centrum van dat gebied is volgens hem de innerlijke omgang van het zelf met het absolute.

Solidariteit is hierbij volgens de godsdienstfilosoof een sleutelbegrip. Door veel kunstenaars uit mijn onderzoek wordt weliswaar het autonome karakter van het beroep benadrukt, toch spreken bepaalde types levensbeschouwing wel degelijk over de ander en zijn zij solidair met hem of haar.<sup>29</sup>

*We zijn allemaal mensen en ja, ik denk dat er heel veel overeenkomsten zijn tussen mensen. Dat is niet zo'n wereldwonder, dat ik dat poneer, dat is toch overduidelijk en we zijn allemaal op zoek naar gelijkgestemde geesten, allemaal op zoek naar saamhorigheid, dat vonkje wat overspringt tussen die ene speciale mens die je in de ogen kijkt en denkt: verdomme, wij delen iets. Dat is denk ik het uitgangspunt van het kunstenaarschap.*<sup>30</sup>

Vooraf in hoofdstuk 5 en 7 wordt aan het bovenstaande aandacht besteed.

### 3.2.5 De drie illusies: religie, kunst en spel

Religie en kunst of het kunstenaarschap hebben met elkaar te maken. Antropoloog Jan van Baal (1972) betreft nog een derde aspect hierbij: spel en spreekt over de drie illusies. Religie en kunst hebben beide met iets ondefinieerbaars te maken. Vanuit 'de pure rationaliteit is de schoonheidsgenieting een even ongrijpbare en verwarrende zaak als de religie' (1972:9). Ondanks hun raadselachtige of ongrijpbare karakter worden kunst en religie 'niet alleen hoog gewaardeerd maar ook zeer bepaald ernstig genomen' (1972:10). Voor spel – de derde illusie waarover hij schrijft – geldt dit niet. Spel blijft bijvoorbeeld vakantie (1972:121).

Het centrum van het denken en doen in de religie is volgens Van Baal de godheid:

*Terwijl in de kunst de aandacht primair gericht is op het kunstproduct. In de religie staat de Maker voorop, in de kunst het gemaakte. Dat wil niet*

---

<sup>29</sup> Respondenten reageren tijdens de gesprekken vaak afwijzend op de uitspraken van collega-kunstenaars die ik interviewde. Mishler spreekt in het kader hiervan over 'relational dialectics: negative and positive identities' (1999:144). En legt dit uit als: 'Our understanding of their stories as identity narratives depends on a relational conception of identity. How they define themselves, "who" they are, reflects the particulars of their social space and their ways of positioning themselves within it' (Mishler 1999:144).

<sup>30</sup> Marjolijn van den Assem in gesprek met haar zoon Boris Veldhuijzen van Zanten. Te beluisteren via haar blog: <http://marjolijnvandenasse.nl/2008/11/14/interview/>.

*zeggen, dat de kunstenaar onbelangrijk is, maar hij staat ten achter bij zijn werk, dat blijvende waarde heeft. Zijn persoon komt op de tweede plaats en wordt eerst ontdekt aan de hand van een kunstwerk. (Van Baal 1972:80-81)*

Er zijn niet alleen makers, ‘maar ook genietters, consumenten van schoonheid’ (1972:7). Hun rol moeten we niet onderschatten, want: ‘Uiteindelijk berust het oordeel, of in een bepaald kunstwerk schoonheid aanwezig is, bij hem en niet bij de producent’ (1972:7). Van Baal hanteert in het bovenstaande citaat de weinig voor de hand liggende termen ‘consument’ en ‘producent’; terwijl kunstenaars zelf, als zij spreken over de toeschouwers van hun werk, juist andere termen hanteren. Zij willen dat hun werk goed terecht komt en zij benadrukken vaak dat zij zich als kunstenaar kwetsbaar opstellen. Bij deze opvattingen detoneren Van Baals termen dan ook. Verder is het hierboven beschreven schoonheidsbegrip problematisch. Schoonheid lijkt voor het waarderen van een kunstwerk niet – juist niet, zo benadrukken velen – van belang.<sup>31</sup> Veeleer heeft de appreciatie van de toeschouwer te maken met geraakt worden door het zien, lezen of ervaren van een werk.<sup>32</sup>

### 3.2.6 ‘Dan valt er een andere term als goed of mooi’

Kees Hermis (1941) is dichter en hij maakt houtsculpturen. Enkele van zijn boektitels zijn: *Van aardse zijde* (1984), *De dood weersproken. Gedichten over en tegen de dood* (1995) en *Stuiflicht. Gedichten 1976-2001* (2003). Hermis gaat met een bevriende schilder vaak op tentoonstellingsbezoek.

*Wij kijken een beetje langs dezelfde lijn, we hebben ook niet zoveel woorden nodig. Je beoordeelt de dingen of je beleeft, beleeft is misschien een beter woord, steeds minder langs de lijnen van goed en niet goed of mooi en lelijk, dat zijn termen die, waar je niet goed meer mee uit de voeten kunt.*

Als ik Hermis vraag of hij hiermee bedoelt dat er sprake is van een proces waarin dit gaandeweg ontwikkeld wordt, meent hij:

---

<sup>31</sup> Wederom gaat het hierbij om wat de kunstenaar zelf vindt, hoewel ik in de onderstaande paragraaf een toeschouwer (en tevens kunstenaar) aan het woord laat.

<sup>32</sup> Schoonheid impliceert voor sommige kunstenaars verder dat hun werk gezien wordt als oppervlakkig, arm aan diepere lagen en betekenissen.

*Ja, ja, het heeft met emoties te maken, met emoties die ja, bij je worden gewekt en die natuurlijk in dat hele arsenaal aan ervaringen, ja, in je reisbagage zitten en als die worden aangeraakt, dan zegt het wat (...) Maar in die zin word je, ja, aan het verleden herinnerd, het heeft ook te maken met emoties van, ja, nou ja, dan kom ik natuurlijk aan het grondthema van de heimwee.<sup>33</sup>*

Het aangeraakt worden door emoties kan volgens Hermis op een tentoonstelling gebeuren, maar ook in het contact met andere mensen. ‘Maar goed, op het gebied van beeldende kunst, je merkt het al, dan zit je niet in de sfeer van de ethiek, van het goed of het kwaad of mooi en lelijk, esthetiek ook niet’. Hermis noemt tijdens het gesprek een paar kunstenaars – Hans Andreus, Ed Hoornik en Maurits Mok – door wiens werk hij aangeraakt wordt. Hun taal is herkenbaar voor hem. Over Mok zegt Hermis dat hij:

*heel heftig appelleert aan onrecht en alles wat staat voor lelijk en slecht en ondeugdelijk en ja, daar kun je een hele rij van maken, maar vooral onrecht en het protest, de wijze waarop hij daar woorden voor gevonden heeft, vind ik ontroerend, maar dan zit je een beetje in een generatie van mensen die ja, ook al vanuit hun eigen levenservaringen, dus dan kom je ook bij Ed Hoornik terecht, Dachau, weerwoorden gevonden hebben op de omstandigheden waar ze ongevraagd ingetrokken werden, nou Mok is zijn hele familie kwijtgeraakt en dat teruglezend in het werk van deze mensen, ja, dat wekt bij mij herkenning, want je geeft er een vertaling aan, die je kwijt kunt, die je kunt plaatsen, denk ik, eigenlijk gaat het over mij, maar dan in die en die vorm en dat bedoel ik, dat bedoel ik met herkenning, zonder dat het benoemd is of van een naam voorzien, maar eigenlijk is het wel aan jou geadresseerd en dat maakt het werk sterk, nou dan valt er een andere term als goed of mooi.*

Met het schoonheidsbegrip en de manier waarop Van Baal kunstenaar en toeschouwer aanduidt, kan ik niet uit de voeten. Maar wat wel aanspreekt in de theorie van Van Baal is zijn idee dat religie, kunst en spel de kloof tussen deel zijn en apart staan overbruggen. Zeker ook omdat kunstenaars

---

<sup>33</sup> Hermis spreekt tijdens het interview veelvuldig over heimwee. In dit citaat verwijst hij hier naar.

vaak in eenzaamheid werken en individualist zijn. Ook is het aantrekkelijk aan Van Baals studie dat hij aandacht besteedt aan het systematische karakter van levensbeschouwingen.

### 3.2.7 'Systematische' levensbeschouwingen

Nadat ik al mijn data verzameld had, leek het alsof ik dertig verschillende, authentieke en op maat gemaakte levensbeschouwingen bijeengebracht had, maar de overeenkomsten tussen de afzonderlijke levensbeschouwingen bleken na analyse talrijker te zijn dan de verschillen.

*Door middel van die illusies hervindt en bevestigt de mens zijn deel-zijn met de wereld; zij zijn de middelen door welke hij met zijn wereld verbonden blijft. Een van de merkwaardige eigenschappen, die deze illusies gemeen hebben, is hun afhankelijkheid van het gebruik van modellen. (Van Baal 1972: 118)*

Dit geldt ook voor de kunstenaars die ik sprak. Zij zijn – ondanks hun creatieve beroep – niet in staat tot het scheppen van een nieuw model en gaan op een inventieve – en niet op een louter creatieve – wijze met modellen om.

Aandacht voor deze levensbeschouwelijke systematiek komen we ook tegen in het werk van antropoloog André Droogers. Hij spreekt over schemarepertoires (Droogers 2001). Voor een goed begrip hiervan dienen we volgens hem eerst stil te staan bij de zogenaamde drieslag van Peter Berger en Thomas Luckmann (1966). Deze drieslag bestaat eruit dat mensen hun samenleving of cultuur externaliseren, objectiveren en internaliseren.

*Externalisering [is] het proces van het ontwikkelen en uitproberen van nieuwe schema's, terwijl objectivering het proces is waarbij schema's een eigen en veerkrachtig leven gaan leiden, zo dominant dat mensen de schema's, middels opvoeding, scholing of bijvoorbeeld reclame, ook weer internaliseren en zich erdoor laten sturen. (Droogers 2001:132)*

Droogers interpreteert het begrip repertoire tegen de achtergrond van deze drieslag en maakt daarbij gebruik van het schemabegrip uit de cognitieve antropologie. Volgens Droogers is een schema een minimaal script, scenario, model of prototype voor een bepaalde gedachte, emotie of han-

deling (Droogers 2001:131). Droogers verdiept de idee van cultuur als repertoire. Vooral het schemabegrip biedt inzicht in de werking van het denk-, gevoels- en gedragsrepertoire. Mensen kunnen bewust of onbewust tegelijkertijd meerdere schema's raadplegen.

Verder benadrukt Droogers dat het bestaan van schema's het samengaan van onder andere continuïteit en breuk, van traditie en verandering verduidelijkt. Een ander in het oog springend kenmerk van schema's is dat ze minimaal zijn en eenvoudig door mensen gedeeld kunnen worden, ondanks onderlinge verschillen in invulling. Tegelijkertijd kan de persoonlijke invulling van een schema zozeer verschillen dat het niet langer valt te delen met anderen.

*Tussen generaties kunnen zo kloven gaan gapen, bijvoorbeeld in een individualiserende en seculariserende samenleving (...) En niet te vergeten: mensen doen soms een welbewuste en overwogen poging schema's te veranderen, bijvoorbeeld om redenen van emancipatie, van bekering, van wetenschappelijke inspanning, of uit psychotherapeutische overwegingen. (Droogers 2001:133)*

Droogers merkt voorts op dat gevestigde schema's, die zonder nadenken worden gebruikt, dermate sterk kunnen zijn dat ze onopgemerkt lang kunnen doorwerken. 'Zo kunnen zelfs geseculariseerde Nederlanders calvinistische trekjes vertonen. Nieuwe schema's worden aan het repertoire toegevoegd. Ze vervangen oude schema's, maar nooit helemaal' (Droogers 2001:134). Dit is wat ik op het oog heb als ik spreek over 'zoek-en-vervang'-levensbeschouwing. Door het begrip schemarepertoire zouden we, volgens Droogers, dan ook recht kunnen doen aan de levensbeschouwelijke veranderingen die zich in de Nederlandse samenleving hebben voorgedaan.

Vroeger was men kerklid van de wieg tot aan het graf, veel meer keuze op levensbeschouwelijk gebied was er niet. Aan het einde van de twintigste eeuw en het begin van de eenentwintigste eeuw is deze situatie veranderd: mensen hebben veel meer keuzemogelijkheden tot hun beschikking. De kunstenaars uit mijn onderzoek voelden zich, nadat zij de middelbare school hadden afgemaakt, vaak aangetrokken tot een woonomgeving ver weg van het bekende, en zij verruilden hun geboortegrond voor de grote stad. Hun leven begon steeds minder overeenkomsten met het leven van hun ouders te vertonen. De kerk werd de rug toegekeerd

en men ging op zoek naar alternatieven. Steeds bleef echter het religieuze repertoire van hun jeugd het uitgangspunt voor hun nieuwe levensbeschouwing. In de hierop volgende paragrafen geef ik hier voorbeelden van. Hierbij besteed ik aandacht aan de vier verschillende types levensbeschouwing die ik onderscheidde. Deze types worden aan het einde van dit hoofdstuk kort beschreven.

### 3.3 ACHTERGROND VAN DE KUNSTENAARS

De achtergrond van de kunstenaars vormt een van de vier elementen die als wegwijzer dient voor het in kaart brengen van hun levensbeschouwing. Bronnen, de levensbeschouwelijke praktijk en het levensbeschouwelijke taalgebruik zijn de andere drie. De levensverhalen van kunstenaars bieden prachtig materiaal om vormen van hedendaagse levensbeschouwing te duiden, omdat zij in de woorden van Wuthnow:

*typically [are] in the business of storytelling, either as creative writers or through the lyrics of their songs or the representations in their visual art. Their personal journeys are frequently embedded in their stories as well. (2001:76)*

Wuthnow meent, net zoals Droogers (2001:134) en Van Baal (1972) dat we in deze verschillende levensbeschouwingen patronen aantreffen. Deze overeenkomsten kunnen het duidelijkst uitgelegd worden ‘in terms of artists’ religious upbringing, the crises they have faced, and the spiritual practices in which they engage’ (Wuthnow 2001:8). Ook uit mijn data blijkt dat de achtergrond van de respondent steeds het fundament is waarop de huidige levensbeschouwing gebouwd is. Wie weinig goede herinneringen bewaart aan de religie uit zijn jeugd, zet zich hier in zijn eigen levensbeschouwing stevig tegen af. Dit komt het duidelijkst naar voren bij de representanten van type levensbeschouwing 1 ‘Levensbeschouwing à la carte’. Ik heb echter ook kunstenaars gesproken met positieve religieuze herinneringen; zij maken in hun levensbeschouwing hier dan ook gebruik van.

Caren van Herwaarden (1961) – zij representeert levensbeschouwingstype 2 ‘Op de hoge’ – tekent. In verschillende teksten reflecteert Van Herwaarden op haar katholieke achtergrond en zij legt daarbij een verband naar haar huidige werk.



*Ik heb als kind beleefd hoe het is om te leven alsof er een God in de hemel is die naar ons kijkt. Die tic is altijd gebleven. Toen ik klein was geloofde ik intens. Tijdens het oefenen voor de Heilige Communie verlangde ik ontzettend naar het moment dat ik de hostie mocht proeven. Want dan zou er iets bijzonders gebeuren, zou ik in een directe lijn met God staan, aangesloten zijn. Dan zou het geheim zich openen, en zou ik er echt bijhoren. Tot op de dag van vandaag leef ik met een Hoog Oog, kijk ik vanuit een satelliet- of vogelvluchtperspectief naar de wereld. Net als vroeger volg ik vanuit dit perspectief mezelf en de andere mensen. Ik weet nog goed hoe we vroeger in de kerkbanken moesten oefenen. Op de knieën, het hoofd in de handen. Vijf minuten was de hele kerk stil, en iedereen dacht aan hetzelfde, aan God. En aan de afgelopen week. Wat deed je fout, hoe kan je het anders doen. Zo werd introspectie en moreel besef bijgebracht. Zo leerde ik nadenken over wie ik ben en wil zijn. De innerlijke dialoog is gebleven. Ik denk heel vaak na een gesprek: heb ik het goed gedaan, ben ik niet te bot geweest? Vroeger gaf ik zulke twijfels af bij God: dit of dat is er gebeurd, doe er maar wat mee. God, Jezus, Maria, ze behoorden tot mijn vertrouwde extended family.<sup>34</sup>*

Ruim vier jaar nadat ik Van Herwaarden voor het eerst sprak, ontving ik een e-mail van haar waarin zij aankondigde zes maanden lang als *artist in residence* in een klooster in Vught te verblijven. In de jaren nadat ik haar sprak lijkt Van Herwaardens katholieke achtergrond een steeds grotere invloed op haar werk en leven gekregen te hebben.

Voor mijn onderzoek sprak ik, zoals gezegd, ook met kunstenaars die opgroeiden in niet-religieuze gezinnen. Hun jeugdherinneringen waren vaak weinig positief; zij voelden zich eenzaam en onbegrepen en hadden moeite om zich binnen het gezin en de maatschappij staande te houden. In hun huidige levensbeschouwing vind ik nagenoeg geen religieuze elementen terug, wel zetten zij zich af tegen de maatschappij – en dus ook tegen religie – en zij benadrukken zo hun geïsoleerde positie.

Daarnaast sprak ik kunstenaars die opgroeiden in religieuze gezinnen, maar hier weinig of niet meer aan refereren in hun levensverhaal. Het houdt hen meer bezig dat in hun jeugd hun artistieke talent niet onder-

---

<sup>34</sup> Koert van der Velde (2008). 'Het troost me dat ik geen individu ben, maar een vlek'. In: *Trouw*. 25 Januari 2008.

kend werd. Deze kunstenaars zochten in hun latere leven vaak een alternatieve familie. Een van hen zegt:

*Ik heb altijd gezegd: ze hebben me, ze hebben me niet begrepen, nee en natuurlijk ik heb iets ondernemends [deze respondent komt uit een ondernemersgezin], ik zou ook een bedrijf hebben kunnen leiden, zegt mijn vader altijd (lacht), maar ik zou niet gelukkig zijn geworden, nee, in de puberteit schreef ik gemiddeld, hoeveel was het? Ik geloof gemiddeld zeven A-4tjes per dag, schreef ik in mijn dagboek en ik schreef gedichten en als ik echt niet kon slapen dan ging ik tekenen en schilderen, dat was iets heel wezenlijks, dus dat ja, mensenshuw was ik, een beetje excentriek denk ik wel, een eenzaam kind, ja, absoluut een eenzaam kind, niet ongelukkig, maar wel ik kon het niet helemaal vinden en dat is pas overgegaan toen ik op de academie kwam.*

Het gezin of familie heeft dan ook aanzienlijke invloed op loopbanen en de vorming van identiteit en op de verschillende manieren waarop het een vroege uiting van artistieke interesses kan stimuleren (Mishler 1999:45). Mishler spreekt over ‘identity claims’:

*My analyses of their different family situations within which they ‘did’ art were directed to problematizing these claims. That is, their apparent equivalence was recontextualized and reframed by showing how the meanings of having ‘always’ been doing art differed in forms of expression and function related to the particular dynamics of their respective families. (Mishler 1999:50)*

Het bovenstaande wordt treffend weergegeven in het citaat van het onbegrepen, eenzame kind dat op de academie tot bloei kwam.

Wat de achtergrond van de informanten betreft zijn er vier verschillende vormen te onderscheiden: de vertegenwoordigers van de eerste vorm zetten zich af tegen de religieuze achtergrond; de respondenten van type 2 keren ernaar terug of hebben religie nooit werkelijk de rug toegekeerd; de informanten van type 3 benadrukken de moeilijke kindertijd en de geïsoleerde positie binnen de samenleving; type 4 wijt minder woorden aan de religieuze achtergrond en vertelt altijd kunstzinnig werk gemaakt te hebben. Respondenten positioneren zich op een bepaalde manier binnen familie- en werkcontexten. ‘Our identities are defined and expressed

through the ways we position ourselves vis-à-vis others along the several dimensions that constitute our networks of relationships' (Mishler 1999:16).

### 3.4 BRONNEN

Ik nam de kunstenaars een levensverhaal gecombineerd met een leesautobiografie af. De leesautobiografie is een autobiografie waarin mensen vertellen over voor hen belangrijke leeservaringen die zij verbinden aan herinneringen die zij hebben aan de periode waarin zij iets lazen (onder andere Andringa 2004; Burbaum 2004; Graf 1997; Pette 2001). Van de boekenkasten van sommige respondenten nam ik verder foto's. Ik kreeg zo een goed beeld van de boeken die zij kopen of krijgen – niet van de boeken die zij lezen. Uit de analyse van deze leesautobiografie blijkt dat kunstenaars veelal via omwegen hun levensbeschouwing construeren. Voor de hand liggende paden vermijden ze hierbij zoveel mogelijk. Dit komt terug in hun gebruik van bronnen. In de boekwinkels breiden de afdelingen 'spiritualiteit', 'new age' en 'esoterie' steeds verder uit en overtreffen zij qua oppervlakte de van oudsher populairdere afdelingen 'religie' en 'theologie' (Heelas en Woodhead 2005:69). Als dit de hedendaagse teneur is, zou men verwachten dat we dit gegeven terugzien in de boekenkasten van de boekenkopers. Toch is dit bij kunstenaars niet het geval. We treffen op hun boekenplanken geen grote hoeveelheden spirituele boeken aan – alhoewel er uiteraard uitzonderingen op deze regel bestaan. Vaker echter zoeken zij substituten voor de populaire levensbeschouwelijke boeken die anderen wel afnemen. Egodocumenten en poëzie verschaffen de kunstenaars levensbeschouwelijke inzichten. Ook fictie, essays, boeken over filosofie en psychologie bieden visies waarvoor anderen spirituele of esoterische werken raadplegen. In het geval van Van den Assem zijn dat bijvoorbeeld de werken van Nietzsche.

#### 3.4.1 *Ervaringsgerichte boeken en - levens*

Kunstenaars voelen zich aangesproken door boeken waarin 'ervaren' centraal staat. Dit geldt niet alleen voor hen, maar ook voor andere lezers (Heelas 2002 en 2005). Ervaringsgerichte literatuur vinden we overigens niet alleen op spirituele boekafdelingen, maar ook op de afdelingen 'koken' en 'reizen'. Volgens Heelas en Woodhead is de voornaamste doelstelling van deze boeken: 'to help enhance readers' inner worlds – to improve the quality of their subjective-lives' (2005:84). De nadruk op het imma-

nente binnen de autonome levensbeschouwing betekent op boekengebied dat kunstenaars graag lezen over levens van anderen.

Schrijver en schilder John Huxley (1951) is een dubbeltalent en een wereldburger pur sang, die sinds ik hem sprak Amsterdam verruild heeft voor een Frans dorp. Huxley groeide op in Brazilië met een Australische vader en een Uruguayaanse moeder van Anglo-Ierse afkomst. Op zijn vijftiende vertrok hij naar Wales om daar zijn middelbare school af te maken. Later woonde hij onder andere in Canada, waar hij een hoge functie bekleedde bij één van de ministeries. Huxley kreeg in die tijd steeds sterker de behoefte om uiting te geven aan zijn creatieve aspiraties en hij begon erover na te denken om zijn goedbetaalde baan op te zeggen. Familie en vrienden verklaarden hem echter voor gek: zij begrepen niet dat hij zijn vaste betrekking wilde opgeven om een ongewisse toekomst als kunstenaar tegemoet te gaan. Hun reacties hadden wel degelijk invloed op Huxley en hij begon te twijfelen aan de juistheid van zijn beslissing. Hij vroeg zich af hoe verstandig het was om zonder al te veel kunstopleiding, als autodidact in feite, als kunstenaar aan de slag te gaan. Hij zag zelf geen oplossing voor zijn dilemma en ging voor antwoorden op zijn vragen ten rade bij de beschreven levens van de schilders Paul Gauguin en Vincent van Gogh. Huxley las juist over hen, omdat ook zij pas op latere leeftijd en als autodidact voor het kunstenaarsbestaan hadden gekozen. Hun leven als kunstenaar sterkte Huxley in zijn eigen keuze om voor het kunstenaarschap te kiezen. Het werk van beide schilders is daarbij feitelijk onbelangrijk voor Huxley – het is hun leven waarin hij geïnteresseerd is.<sup>35</sup> Egodocumenten geven richting en zin aan het leven van de kunstenaar en fungeren als gids om het leven te leiden op een manier die bij de kunstenaar past.

Boeken zijn ook als materieel goed belangrijk. Peter Verheugdervaart zijn woning als een bunker, het is een door hemzelf geschapen veili-

---

<sup>35</sup> Een aantal jaren nadat ik Huxley geïnterviewd had in het kader van mijn onderzoek, nam ik weer contact met hem op, omdat ik iets wilde verifiëren over zijn achtergrond. Huxley vulde deze informatie aan met zijn autobiografie. 'I have enclosed for you the results of an interesting bibliographical exercise that I did, modelled on a much less sophisticated version written by the painter Anselm Kiefer. I think you'll agree that it is a far more interesting and revealing account of a life than one would find in a curriculum. I sometimes think that we should all produce such a document and present it to people we meet, so as to quickly come to a conclusion about whether or not there's a basis for a friendship. It would save a lot of time and pain. I thought it might be of interest to you – but please don't reproduce it or forward it to anybody'.

ge plek, die hem beschermt tegen de buitenwereld. Hij richtte het huis met zorg in. In een afgeschermd hoek van de woonkamer werkt Verheugd aan een tafel met daaromheen een paar stoelen. Tegen de twee muren van zijn werkhoeck zijn hoge boekenkasten opgesteld. Hier voeren we het gesprek. Verheugd zit met zijn rug naar de boekenkasten toe en heeft zo steeds toegang tot zijn boeken. Tijdens het gesprek gebaart hij vaak naar zijn boekenkast, hij wijst boeken aan die belangrijk voor hem zijn en om zijn uitspraken kracht bij te zetten, neemt hij ze dikwijls even uit de kast. Over de boekenkasten zelf lijkt Verheugd nagedacht te hebben; hij verdeelde de boekenplanken onder in kleinere vakken waarin boeken op thema of onderwerp bijeenstaan. Veel fictie bezit Verheugd niet; de planken zijn met name gevuld met boeken over filosofie, psychologie, religie en mythologie en non-fictie. Het lijkt voor Verheugd belangrijk te zijn dat zijn boeken fysiek aanwezig zijn in zijn werkhoeck, dat hij ze uit de kast kan halen, door zijn handen kan laten glijden en weer terug kan zetten. Het boek hoeft niet eens uitgelezen te worden, als het er maar is.

Voor beeldend kunstenaar Irene X geldt iets soortgelijks. Toen zij voor een vervolgstudie naar een stad in het buitenland vertrok, zich door persoonlijke omstandigheden slecht voelde en de eenzaamheid haar bij de keel greep, verschaftte het boek *De ontembare vrouw* van Clarissa Pinkola Estés haar op verschillende manieren inzicht en steun. X las en herlas het boek, kende de inhoud uit haar hoofd, maar daarnaast bood het haar als materieel object steun. Op haar vele wandelingen door de buitenlandse stad vergezelde *De ontembare vrouw* haar steeds.

*Ik was onzeker en eenzaam, ook in mijn werk als kunstenaar en als ik daar nu op terugkijk heb ik gek genoeg goede herinneringen aan die tijd. De stad was van mij, en ik was er alleen in die stad. Ik had veel tijd om rond te dwalen en dat deed ik ook. Ik was heel erg bij mezelf, ja ook door die eenzaamheid. Ik ging dan op een bankje dat boek zitten lezen. Ja, ik was dichtbij mezelf, met dat boek bij me, ontdekte dingen bij mezelf.*

Het boek werd materieel gezelschap in een eenzame tijd. Kunstenaars kiezen met andere woorden niet alleen voor boeken waarin ervaren centraal staat, maar ervaren het boek zelf ook.

### 3.4.2 'Mijn gelezen wereld'

Boeken boden beeldend kunstenaar en schrijver Simon Benson (1956) een intellectuele voedingsbodem, waardoor hij een stap in zijn leven wist te maken die zonder boeken wellicht minder snel gemaakt zou zijn. Benson is Engelsman van geboorte; hij groeide op in Londen. Op zijn zestiende verruilde hij, net zoals zijn hele familie voor hem had gedaan en ook na hem zou doen, de schoolbanken voor een baan in het verzekeringswezen. Zijn werk maakte hem echter doodongelukkig en ter afleiding zocht hij naar bezigheden naast zijn baan. Hij ontdekte de literatuur en in zijn vrije uren bezocht hij Londense bibliotheken waar hij steeds opnieuw boeken leende. Dit was een nieuwe ervaring voor Benson, want op de scholen die hij had bezocht, werd bar weinig tijd aan leesonderwijs besteed en ook thuis werd er niet gelezen. In het leesgedrag van Benson begon zich een patroon af te tekenen: via het ene boek kwam hij in aanraking met het andere en zo vond er een literaire kettingreactie plaats: 'Mijn wereld, mijn gelezen wereld werd steeds groter. Hoe meer dingen je aanraakt, hoe meer dat jou ook aanraakt. Eerst is er een soort honger hè? Je wilt gewoon lezen'. Benson leerde al lezend de grote namen op literair gebied kennen en kwam in aanraking met het werk van auteurs als Arthur Rimbaud, James Joyce, Dante Alighieri en Ted Hughes. Daarnaast ontwikkelde hij een liefde voor brieven, dagboeken en (auto)biografieën. Vooral de laatste categorie was favoriet, vanwege zijn fascinatie voor de levens van anderen en dan met name voor 'de beleving die mensen opschrijven'. Benson is 'geobsedeerd' door levensverhalen die dienen als inspiratiebron voor zijn eigen leven en die hem aan het schrijven hebben gebracht:

*[Dat] voelde bijna alsof, een anarchistische daad hè? Ten opzichte van wat ik aan het doen was, het werken in verzekeringen en ten opzichte van mijn familie en waar ik vandaan kom en niemand heeft ooit iets creatiefs gedaan in al die generaties van mij, maar het voelde goed, dus dat soort zelfexpressie.*<sup>36</sup>

Bensons 'gelezen wereld' gaf zijn eigen leven zin en richting. Toen hij zijn baan in het verzekeringswezen opgezegd had en naar het buitenland vertrok, ontmoette hij op een van zijn reizen een Nederlandse, die later

---

<sup>36</sup> In paragraaf 3.3 citeerde ik Mishler. Hij meent dat het gezin invloed heeft op 'career trajectories and identity formation'. Dit zien we treffend verwoord in dit citaat uit het interview met Benson.

zijn vrouw zou worden. Hij volgde haar naar Eindhoven, waar hij succesvol de kunstacademie volgde en voltooide. Inmiddels is Benson uitgegroeid tot een gerenommeerd kunstenaar, die zowel nationaal als internationaal faam geniet. Boeken spelen in zijn leven en in zijn werk nog steeds een grote rol.

*In de inhoud waar je mee bezig bent, in dit geval in het tekenen, hè, dat uh, komt vanuit Dante, dat is The Divine Comedy, dit soort tekeningen hebben met mij te maken, dit is een gedeelte van The Divine Comedy, zoals Dante dat een soort beschrijft over die, uh, purgatory, mensen komen op de louteringsberg terecht, die hebben een zonde gepleegd, niet erg genoeg om naar de hel te gaan, maar erg genoeg om niet meteen naar de hemel door te stromen, ze moeten hun straf uitzitten voor een aantal dingen, die moeten afbetaald worden. Dante heeft die straffen, een soort poëtisch gerelateerd aan die zonden, als iemand trots was en leefde met een verheven hoofd, dan moeten ze een rotsblok dragen om hun hoofd naar beneden te buigen. Alleen maar oog gehad voor andere mensen hun bezit, werden hun ogen dichtgenaaid. Dat begrip van een soort straf die gerelateerd is aan zonde, dat heb ik in deze tekeningen zeg maar verdiept, ook gerelateerd aan mezelf, mijn eigen leven.*

Dantes *Divina Comedia* ziet Benson als een bron voor zijn werk, leven en levensbeschouwing.

*Maar niet het, uh, die tekeningen van die purgatory, die hebben veel met Dante te maken, maar ze kunnen niet worden gezien als illustraties bij The Divine Comedy. (...) <sup>37</sup> Het is gewoon een bepaald iets wat mij raakte toen ik het las.*

Ook Verheugd raakte geïnspireerd door de boeken die hij las en dit bracht hem ertoe om zelf te willen schrijven: ‘vanaf het moment dat ik voor de eerste keer echt door een boek vervoerd raakte, hoopte ik ooit de rust en ruimte te vinden zelf dingen te schrijven’. Jaren later is het zo ver en wordt hem duidelijk dat schrijven ‘inderdaad mijn hoogst mogelijk zijns-ideaal vertegenwoordigt’. Met zijn roman *Litteken* heeft hij opgeschreven

---

<sup>37</sup> Herhaling: Benson vertelt nog een keer dat hij geen illustraties maakt bij *The Divine Comedy*. Hij wil dit dus benadrukken.

wat hij wilde zeggen, ‘maar niet kon vertellen en dat is in een stroom van ongeremde woorden op papier gekomen’. Verheugd had voor *Litteken* ‘de elegantie van klassieke schrijvers zoals Thomas Mann en Hermann Hesse’ op het oog.

*Ik wilde een brug slaan tussen hun lyriek, die ik deels dankbaar heb getracht te absorberen en een soort hedendaagse snelheid en beleving van korte momenten, om daarmee iets te maken dat wel modern genoemd kan worden maar niets te maken heeft met bijvoorbeeld een Giphart.*

Verder treden kunstenaars, maar ook anderen, letterlijk in de voetsporen van schrijvers die zij bewonderen. ‘In the modest hope that detouring through someone else’s sense of an interior might bring us, in prodigal fashion, more confidently back to our own’ (Fuss 2004:215). Zo zocht Benson op zijn vakantie in Groot-Brittannië naar sporen uit het leven van de Amerikaanse dichteres en schrijfster Sylvia Plath en haar echtgenoot Ted Hughes.<sup>38</sup>

Kort en goed: in de levensbeschouwing van kunstenaars spelen boeken als bron een belangrijke rol. Boeken verschaffen kunstenaars levensbeschouwelijke inzichten. Met name ervaringsgerichte boeken zijn geliefd, omdat de kunstenaars hierin passende manieren vinden om het leven vorm te geven. Ook het boek als materieel goed is belangrijk voor kunstenaars. Daarnaast zijn boeken waardevol, omdat kunstenaars zich kunnen identificeren met de schrijvers ervan.

### 3.5 LEVENSBESCHOUWELIJKE PRAKTIJK

Naast achtergrond en bronnen is de levensbeschouwelijke praktijk van kunstenaars één van de aspecten van hun levensbeschouwing, die handvaten biedt voor het duiden ervan. Wuthnow ziet een sterke verbinding tussen kunst en religie en benadrukt dat zij al eeuwenlang verbonden zijn, maar meent hij tegelijkertijd:

*The overlap between religion and the arts in the past does not explain the convergence evident on so many fronts today. The question is not whether*

---

<sup>38</sup> Op Bensons bureau lag tijdens mijn bezoek aan hem Hughes’ dichtbundel *Birthday Letters* (1998) over zijn jaren met Plath. In deze bundel worden opvallend veel geografische plekken genoemd.



*connections between religion and the arts are increasing (although they may be), but why they are as extensive as they are. Even more importantly, what are the social and cultural mechanisms through which religion and the arts are now linked? (Wuthnow 2008:362)*

Deze laatste vraag is met name interessant. Volgens Wuthnow moeten we voor de beantwoording ervan eerst te rade gaan bij wat er inmiddels bekend is over secularisatie. Hierbij dienen we ons te richten op instituties.

*In modern societies institutions are more complex, and their functions more clearly defined than in early societies (...). The secularization of religion (...) has less to do with declining attendance than with functioning in a more limited sphere. (Wuthnow 2008:362)*

Een vergelijkbaar proces heeft volgens Wuthnow plaatsgevonden op het gebied van kunst en religie. Dit zouden twee afzonderlijke institutionele domeinen zijn geworden. We zien echter dat dit in Nederland niet het geval is, want in de afgelopen jaren bleken kunst en religie juist een vruchtbare kruisbestuiving, gezien recente exposities waarbij zij samengebracht werden door grote en minder grote musea in het land.<sup>39</sup> Wuthnow merkt overigens ook op dat religie en de kunsten elkaar kunnen beïnvloeden of bij elkaar kunnen horen, want schrijft hij: een professioneel kunstenaar kan religieus zijn en een priester kan geïnteresseerd zijn in kunst. Hierdoor is ‘democratization’ een bruikbare term voor de omschrijving van de convergentie tussen religie en kunst (Wuthnow 2008:365). De grenzen die religie en kunst gescheiden hielden vertroebelen. Dergelijke vage grenzen kunnen mogelijkheden creëren voor de convergentie tussen kunst en religie: ‘A single painting, song or performance can be sufficiently ambiguous that its inclusion is appropriate in a religious context, an artistic context, or both’ (Wuthnow 2008:366). Op het gebied van de praktijk ziet hij dat religie en kunst steeds dichterbij elkaar komen. Uiteraard is het leren bespelen van de piano iets heel anders dan te leren mediteren, maar ‘artists and musicians frequently indicate that their artistic practices are a form of meditation or discipline that contributes to their sense of spiritual-

---

<sup>39</sup> Bijvoorbeeld ‘Heilig vuur. Religie en spiritualiteit in de moderne kunst’, tentoonstelling van het Stedelijk Museum in De Nieuwe Kerk in Amsterdam, 2008 – 2009.

ity' (Wuthnow 2008:370). In de verhalen van mijn respondenten kwam ik dit ook tegen.

Jacolien de Jong vertelt mij bijvoorbeeld in het Centraal Museum over haar tekeningen die daar zijn geëxposeerd. Over een van deze werken, waarop de slang en Eva zijn afgebeeld, zegt zij: 'Het maken op zich is dus een heel, ja, bijna een soort meditatief werk is dat bijna. Al die streepjes, ik denk soms zelf: goh, hoe heb ik dat volgehouden'.

### *3.5.1 Kunstschilder Olav van Overbeek*

Het atelier van kunstschilder Olav van Overbeek (1946) ademt een serene rust. Een indrukwekkende collectie kommen siert de ruimte. Daarnaast herbergt het atelier vogelveertjes, mooi gevormde appels en andersoortige voorwerpen die Van Overbeek voor zijn stillevens gebruikt. De inrichting van het atelier verradt zijn detaillistische blik, waarbij geen voorwerp aan zijn aandacht ontsnapt lijkt te zijn. Van Overbeek schildert stillevens in een hyperrealistische stijl. De doeken hebben veelal een witte of lichte gekleurde achtergrond, met op de voorgrond een stilleven van kannen, kommen of schalen met fruit. Een enkele keer schilderde de schilder een vogelveer, een nest met eieren, een zeilboot of een bloem. Vaak heeft slechts één van de voorwerpen uit het stilleven een kleur. Het hyperrealistische werk komt, net als de maker ervan, breekbaar over. In de publicaties over werk en leven van de schilder wordt vaak gerefereerd aan Van Overbeeks vroegere wens om in het klooster te gaan. Zo citeert een Friese krant Van Overbeek in de kop van het artikel met: 'De ruimte en soberheid die in mijn schilderijen voorkomen, vind ik ook in het klooster'.<sup>40</sup> De stilte van het klooster en de rust die uit Van Overbeeks stillevens spreekt, worden in de artikelen met elkaar verbonden. En het klopt; Van Overbeeks werk staat qua onderwerp en de manier waarop het tot stand is gekomen, dichtbij zijn levensbeschouwing.

De stijl waarin Van Overbeek werkt is in een droom tot hem gekomen. Hij droomde vijfentwintig jaar geleden over een prachtig schilderij in de realistische stijl waarin hij sindsdien werkt. Hij probeert het schilderij uit de droom sedertdien te evenaren om zo zijn 'droom te verwezenlijken'. In de tijd dat Van Overbeek zijn droom had, worstelde hij met vragen over zijn kunstenaarschap. Hij had de kunstacademie afgerond, maar vroeg zich vertwijfeld af of het kunstenaarschap zijn eigen keuze was of

---

<sup>40</sup> Ik kreeg een ongedateerd krantenartikel, zonder bronvermelding.

dat hij vooral gedaan had wat zijn ouders, en met name zijn moeder, van hem verwachtten. Hij raakte overspannen, 'depressief en zo', bouwde in de achtertuin van zijn ouders een atelier, maar het schilderen lukte niet meer. Van Overbeek verliet het ouderlijk huis en kwam in een commune terecht, waar hij door het intensieve contact met anderen opbloede. Hij leerde er bovendien zijn huidige vrouw kennen en hij werd door haar gestimuleerd de schilderkwasten weer op te nemen. Twijfel over zijn keuze voor het kunstenaarschap was er niet meer, want in die tijd begon Van Overbeek met het bezoeken van kloosters en daar ervoer hij dat het bij hem hoorde. In de stilte die daar heerste werd iets fundamenteels aan hem geopenbaard. 'Dat iets probeer ik ook wel in mijn schilderijen te leggen, denk ik hoor, het is een soort bedding om tot stilte te komen en wat daarna komt is heel moeilijk te benoemen'. Van Overbeek probeert deze ervaring, net zoals veel van de andere respondenten, in zijn werk tot uiting te brengen. Het 'iets' heeft met eenvoud te maken, zoals hij die in het klooster tegenkwam; met het geluid van een straaltje koffie dat vanuit een kan in een kopje geschonken wordt. Dat geluid wordt iets waardevols, want in het klooster raakte de schilder geboeid door zaken waar hij in het dagelijks leven geen oog of oor voor heeft. Hij is gericht op de wijze waarop het licht binnen valt en bestudeert de manier waarop de plooien in een habijt gevormd zijn. Hij luistert naar het geluid dat de stof maakt als een broeder in dit gewaad langs komt lopen. Deze observaties komen, weliswaar vaak in een wat andere vorm, terug in zijn realistisch geschilderde stillevens.

Ook in de natuur beleeft Van Overbeek deze stilte. Hij woont en werkt op een steenworp afstand van een gebied met veel bomen, waarin hij graag en vaak wandelt, ook maakt hij strandwandelingen en lange fietstochten. Wat hij in het klooster en tijdens deze natuurtochten ervaart, wordt door de schilder aangeduid als een religieuze ervaring. Voorwaarde hiervoor is dat Van Overbeek alleen is. Wat hij in eenzaamheid ervoer, wil hij vervolgens delen met anderen. '[Ik] heb altijd wel de behoefte gehad om datgene wat ik ervoer of zag om dat te schilderen, om dat mee te delen eigenlijk (...). Ik heb eigenlijk geen andere taal om mensen te boeien voor mijn gevoel'.

In het bovenstaande wordt de levensbeschouwelijke praktijk door de kunstenaar opgevat als een manier om via het werk sacrale inzichten mee te delen aan anderen. Het lukt de schilder niet om zijn ervaringen onder woorden te brengen; hij gebruikt hiervoor zijn schilderijen.

### 3.5.2 'Godservaringen'

Joost van den Toorn (1954), een gerenommeerd kunstenaar wiens werk onder ander door het Kröller-Müller Museum is aangekocht, noemt zijn werk spiritueel als het in zijn ogen gelukt is. 'Ik ben wel een beetje op zoek naar de graal of zoiets in mijn werk, dat is wel een feit. Dat doe ik voor mezelf, maar dat is natuurlijk wel zo, dat ik daar eigenlijk mee bezig ben'. Van den Toorn probeerde vroeger om een religieuze ervaring, die hij ooit in Mexico had aan anderen mee te delen.

*Dat is natuurlijk een misverstand (...) In het begin was het frustrerend omdat het dan iets is wat je zelf hebt meegemaakt, dat je daar dan helemaal in je eentje mee bent, dat je dat wilt delen, zeg maar, en dat is niet te doen.*

De kunstenaar probeert deze ervaring in zijn werk te verwerken en niet zoals Van Overbeek door middel van zijn werk aan anderen mee te delen. Van den Toorn had verschillende 'godservaringen', zoals bij het zien van schilderijen van Max Beckman in het Stedelijk Museum van Amsterdam, bij een expositie met werk van Piet Mondriaan in Den Haag en bij een Maya-tempel. De kunstenaar probeert tijdens ons gesprek deze ervaringen te omschrijven<sup>41</sup>:

*Dat is dat je een soort ervaring hebt alsof via dat kunstwerk iets persoonlijk aan je meegedeeld wordt. En dat is weer moeilijk om dat uit te leggen. Dat de boodschap van het schilderij overkomt, als de herinnering aan je vader of zoiets. Of dat je je herinnert toen je vroeger als kind zondags bij de open haard, zo'n soort herinnering. Dat heb ik een paar keer met kunst gehad. Dat ik dus het gevoel had dat het echt doorkwam. (...) <sup>42</sup> Het is een beetje moeilijk om dat uit te leggen, [het heeft] iets met de tijd te maken of zoiets. Dat die draad, waar al die tijd mee aan elkaar geregen zit, dat het wegvalt. (...) <sup>43</sup> Dat je gewoon hetzelfde kraaltje bent als dat dat kraaltje was. Als Mondriaan of zoiets. Een directe overbrenging. Ik kan me zoiets voorstellen dat ze dat in India met hun leraar of hun goeroe zien. Een directe geestelij-*

---

<sup>41</sup> Het onderstaande citaat is ingekort. Van den Toorn had – en dat is veelzeggend – moeite om zijn ervaringen onder woorden te brengen en maakte hierdoor veel gebruik van herhalingen. Deze herhalingen heb ik uit het citaat weggelaten. Ik geef telkens met (...) aan waar dat gebeurd is.

<sup>42</sup> Herhaling.

<sup>43</sup> Idem.

*ke overbrenging of zoiets. Dat heeft dan vooral ook met tijd en dingen te maken. Dat kan dus ook, want dat heb ik ook wel eens gehad (...) <sup>44</sup> bij een Maya-tempel, heb ik ook dat gevoel gehad. Een totaal begrip van ja, wat het is dat weet ik niet. (...) <sup>45</sup> Ik zou nu geneigd zijn om dat te zien als een soort transcendentie. Hoe noem je dat: als eigenlijk het niet bestaan van tijd, van tegenstellingen of zo.*

Van den Toorn vindt het moeilijk om precies te omschrijven wat hij heeft ervaren. Wat echter opvalt is dat hij de nadruk legt op ‘meedelen’ en ‘overbrengen’, zie hiervoor ‘meegedeeld’; ‘dat het echt doorkwam’; ‘een directe overbrenging’ en ‘een directe geestelijke overbrenging’. Deze omschrijvingen culminerend in de term ‘transcendentie’. Van den Toorn relateert deze ervaringen aan zijn werk, waarin hij niet meer zo de behoefte voelt om zijn ‘ei te deponeren’. Niemand hoeft hem nog te vertellen of zijn werk goed of slecht is en ook dat heeft te maken met tijd en zelfs met mode.

*Ik woon nu in de provincie, als ik in Amsterdam kom dan valt vaak me de mode en zo op, of zoiets, dat staat me dan [tegen], dan denk ik ook van: ja Jezus, heb ik waarschijnlijk vroeger ook gedaan hè? En ja, ik denk dat het een beetje een, ik denk dat ik niet kan uitleggen wat ik bedoel met dat transcendente, met dat door de tijd heengaan, dus ik denk wel dat dat is wat ik bedoelde met Mondriaan en Beckman en met die Maya-tempels, maar dat is dus een begrip dat niet zozeer te maken heeft met, het is waarschijnlijk herkennen of zo, dus die herkenning dat is dus misschien, dat is dus ook niet aan mode onderhevig. Dat vind ik ook prettig aan iets, als ik iets, een bepaalde mate van spiritualiteit herken in iets, ik denk ook dat dat is wat de mensen met mijn werk hebben. Ik kan me niks anders voorstellen. (Stilte) Maar ik kan ook niet goed uitleggen wat ik bedoel, hoor.*

Als een werk spiritueel is, dan is het Van den Toorn gelukt een beeld te creëren dat zich loszigt van tijd en context. De ‘godservaringen’ die hij beschrijft geven hem datzelfde transcendentale gevoel.

---

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> Uitleg dat hij dit lang geleden heeft meegemaakt en daarom de ervaring niet precies meer kan beredeneren.

### 3.5.3 Het alledaagse ontstijgen

Schrijfster Maya Rasker refereert aan een ervaring die haar boven het alledaagse liet uitstijgen. Zij bezocht jaren geleden de Rothko-chapel.<sup>46</sup> Het voorbeeld van de Rothko-chapel dat Rasker presenteert, mag in eerste instantie evident lijken, omdat dit bouwwerk immers is bedoeld als meditatieve plek, maar Rasker relateert haar ervaring in de kapel aan ervaringen die ze opdeed in de natuur.

*Een heel eenvoudig bouwwerk [de Rothko-chapel]. Ook bijna als een bunker. Een octogram, en daar acht hele donkere schilderijen, zwart en nog zwarter, maar wel allemaal met een eigen textuur en een eigen tekening en een eigen diepgang en in het midden heb je een bankje en dat is het. En de eerste keer in de Rothko-chapel, toen ging ik zitten op dat bankje en na vijf minuten zit ik te huilen. Echt tranen. Niet verdriet van wat is mijn leven naar, maar gewoon, zo enorm ontroerd door die schoonheid die hij daar gecreëerd had en die kracht die daar ook uit sprak. Het vermogen om dat dus ook daadwerkelijk te kunnen genereren. Dat beroerde mij enorm. (...) Nou, ik ben later vaak teruggekeerd naar de Rothko-chapel en ik barst niet iedere keer in snikken uit, maar het gevoel heel erg beroerd te worden heb ik daar zeer zeker. En dat heeft ook, dat is zeg maar een zelfde soort, ja emotie of rilling of ja, overveldigen heeft dat ook mee te maken. Ik was twee maanden geleden met B. [Raskers partner] in de Pyreneeën en dan af en toe had ik ook een soort doorkijkje over een landschap. Dat je echt dacht: laat me hier maar staan verder. Landschappen, overveldigende landschappen hebben, zeg maar, ook die emotionerende werking, en hele mooie kunstwerken.*

---

<sup>46</sup> ‘The Rothko Chapel [in Sul Ross, Houston], founded by John and Dominique de Menil, was dedicated in 1971 as an intimate sanctuary available to people of every belief. A modern meditative environment inspired by the paintings of American abstract expressionist Mark Rothko, the Chapel welcomes thousands of visitors each year, people of every faith and from all parts of the world. The Chapel has two vocations: contemplation and action. It is a place alive with religious ceremonies of all faiths, and where the experience and understanding of all traditions are encouraged and made available. Action takes form of supporting human rights, and thus the Chapel has become a rallying place for all people concerned with peace, freedom, and social justice throughout the world’ (geciteerd van de website: <http://www.rothkochapel.org>).

De Rothko-chapel, de Pyreneeën, een bepaald gedicht of foto beroert Rasker, waardoor het alledaagse ontstegen wordt. Door dergelijke ervaringen gaat het leven niet achteloos aan haar voorbij.

*Het gaat ook over het betekenis geven aan, op een andere manier betekenis geven aan hele alledaagse zaken. (...) Wanneer (...) inderdaad een banale observatie in een licht kan [worden] geplaatst waardoor het ja, zinvol wordt of betekenis krijgt of gewoon stomweg schoon wordt.*

Op een andere manier betekenis geven aan het alledaagse is het credo van Raskers levensbeschouwing én haar werk. In haar debuutroman *Met onbekende bestemming* wordt het ouderschap en met name het moederschap ontleed. Hoofdpersoon Raya Mira Salomon gaat een pakje sigaretten halen en komt niet meer terug. Ze laat haar man Gideon in vertwijfeling achter met talloze vragen en hij gaat op zoek naar wie zijn vrouw werkelijk was. De thematiek van *Met onbekende bestemming* 'is een ontzettend oninteressant onderwerp als zodanig', maar als auteur probeert Rasker uit te zoeken hoe zij uit dat alledaagse onderwerp het onalledaagse gedestilleerd krijgt. 'Dus zeg maar het banale is je uitgangspunt en daar probeer ik dan het schone of het verhevene of het wrede of het onalledaagse uit te destilleren'. Wat Rasker in de Rothko-chapel en in de Pyreneeën ervoer ligt ten grondslag aan haar werk. Ook bij haar zijn werk, leven en levensbeschouwing met elkaar verbonden.

#### 3.5.4 Dagindeling

Veel kunstenaars beginnen elke dag op dezelfde manier. Respondent Boudewijn Payens (1951) zit aan zijn pottenbakkersschijf en draait een potje. Yvonne Struys fietst van het dorp waar zij woont, naar de plaats waar ze atelier houdt, doet de verwarming aan, zet koffie en zijgt neer in een luie stoel om eerst anderhalf uur te besteden aan lezen. Wuthnow kwam hetzelfde tegen in de dagindeling van zijn respondenten:

*The essence of spiritual practice is engaging in a regular pattern of activities to deepen one's understanding and experience of the sacred, to strengthen one's relationship to God, or to establish a closer connection with the ultimate ground of being. Whether it consists of special activities like chanting or meditating or is integrated with playing the piano or firing pots or making plaster casts, it is defined by the person's desire to be in the presence of the*

*sacred and to become more fully aware of that presence. The daily work routine is a way of concentrating on the sacred and expressing deeply felt spiritual yearnings. Prayer and meditation help bring these yearnings to the person's awareness. (Wuthnow 2001:127)*

Wie zich echter heeft afgewend van traditionele vormen van religie, vervangt de levensbeschouwelijke praktijk door minder expliciete religieuze bezigheden. Dit zien we treffend terugkomen in de 'zoek-en-vervang'-levensbeschouwing van Toine Horvers. De kunstenaar komt tot rust in de kerk, ook al bezoekt hij deze alleen bij een kerkelijke begrafenis of als een culturele bezienswaardigheid.

*Ik merk altijd dat als ik er zit, dat ik dat eigenlijk wel iets heel moois vind, zo'n dienst, ja, ja dat hele ritueel en dan denk ik van god ja, die doet het op die manier en die doet het op die manier, maar iedereen heeft wel op een of andere manier zijn ritueel, dus ik vind het wel mooi om, en ik ben graag in kerken als ik ergens op reis of zo, ga ik ook altijd in kerken kijken, er is iets wat mij wel, wat mij wel daarin boeit of zo en een soort geestelijke, geestelijke rust geeft. Ik zou niet kunnen verklaren wat, maar, ja, ik weet het niet, maar ik ga er niet zelf naartoe of zo kerkdiensten.*

Horvers hoeft voor deze rust niet per se naar de kerk. Zodra hij uit zijn alledaagse bezigheden gehaald wordt, ervaart hij eenzelfde soort contemplatie. De kunstenaar vertelt over een bezoek van zijn driejarige kleinzoon. Horvers' eerste reactie op zijn komst was dat hij dan niet zou kunnen werken, want 'ik ben eigenlijk altijd, ja, met mijn werk bezig'. Eerst probeerde Horvers, met zijn kleinzoon op schoot, nog wat op de computer te werken.

*Maar toen ben ik met hem gaan fietsen en gewoon, echt van die stomme dingen, die je je voorstelt als je opa bent, zo van naar de dierentuin of naar zo'n dierendingen in de buurt hier, een beetje in het Zuiderpark gewandeld en zo en toen aan het eind van die dag, toen was ik dus de hele dag met hem bezig geweest en toen, toen had ik echt het soort rare idee, dat is de meest gelukkige dag die ik sinds heel lang gehad heb. Gewoon echt een soort geestelijke rust, omdat ik me dus niet over al die andere dingen druk had kunnen maken, en, dat ik gewoon dus door dat kind gewoon in beslag genomen werd en bij alles en met koken en met alles en dat vond ik echt ver-*



*bazend dat ik daar zo, dat er in een keer een heel ander soort van, een soort van leven voelbaar werd, zo van, oh zo kan ik ook leven, niet dat ik dat dan zou willen, want ik vind dat ik te veel te doen heb.*

De dag met zijn kleinzoon staat in Horvers' gedachten gegrift als een gelukkige en evenwichtige dag waarbij hij blij was met de zogenaamde 'simpele' dingen van het leven. 'Nou, dat heeft dan niks met de kerk of met religie', meent hij, om daar in een adem aan toe te voegen: 'maar goed dat heb ik dan in de kerk soms ook wel, dat ik, bij zo'n dienst, bij zo'n begrafenis of wat dan ook, dat ik, dat ik dan een soort rust voel, die, die ik eigenlijk mis'. Deze rust vond Horvers, zoals gezegd, bij zijn vroegere sportactiviteiten. 'Ik heb dus een tijd gehad dat ik twee keer per week ging zwemmen 's morgens en dat vond ik ook heel mooi, ook omdat het alleen maar banen zwemmen, een soort, iets meditatiefs, een soort geestelijke rust'. Ook het kunstenaarschap verschaft hem dit. 'Dus als ik aan die tekeningen werk, dat geeft ook een soort rust', meent hij. Als ik hem om een toelichting vraag, meent hij:

*Ja, dat is, dat is moeilijk hoor, dat is moeilijker hoor, met die tekeningen vind ik moeilijker, want dat is ook, god, hoe kan ik dat nou zeggen? Ik denk nu even aan een hele andere, gelukkige, evenwichtige periode, die ik ook gehad heb, dat ik om geld te verdienen een hele zomer, heb gewerkt in een tomatenkwekerij en dan zat ik op zo'n wagentje en dan ging ik tussen die groene wanden van de tomatenplanten door en dan moest ik daar de rijpe tomaten uithalen, nou dat was ook en dan deed ik dat van 's morgens acht tot twaalf en dan ging ik naar huis en dan ging ik 's middags aan die tekeningen werken en dat was ook zo'n geweldig mooie tijd, ook omdat dat, ja, die regelmaat ook. Regelmaat, op de een of andere manier bevalt dat me heel goed en op een andere manier vind ik dat ik daar ook geen aandacht aan moet besteden, want ik vind dat andere dingen, dus ik laat me ook erg leiden door de dingen die ik moet doen of door wat op me afkomt, maar met die, met tekenen zelf, nou de performances, dat vind ik altijd, echt heel, dan voel ik me echt op m'n gelukkigst, op m'n evenwichtigst dus als ik bijvoorbeeld [bij een performance – RH] zo vierentwintig uur lang die lampjes aan en uit moest doen, dan wist ik gewoon dat ik me nergens anders mee bezig hoefde te houden dan met dat zo goed mogelijk te doen, schema erbij, klok erbij, dus wel, daar heb ik mijn handen wel aan vol, daar moet ik me*

*ook echt mee bezighouden, maar daardoor, krijg ik ook een ontzettende rust, en met allerlei van die performances, als ik daarmee bezig was.*

Een toeschouwer vroeg hem eens aan het eind van een van zijn performances of hij vroeger misdienaar was geweest. Horvers kan niet precies onder woorden brengen waarom de toeschouwer dit over hem dacht, maar hij geeft aan het op prijs te stellen dat het werd opgemerkt.

Samenvattend: Olav van Overbeek is een van de weinige respondenten die de kerk nog bezoekt en zijn levensbeschouwelijke praktijk bestaat dan ook uit religieuze bezigheden, zoals het bezoeken van een klooster. Daar doet hij bepaalde ervaringen op, die hij vervolgens in zijn werk probeert mee te delen aan anderen. Joost van den Toorn heeft dit vroeger ook geprobeerd, maar is van het idee afgestapt. Als een werk in zijn ogen goed is, dan is het spiritueel en dan is het gelukt om zijn ervaringen in zijn sculpturen te verwerken. Verder dan dat gaat het niet, want Van den Toorn ziet zijn werk niet als een manier om deze ervaringen aan anderen mee te delen. Maya Rasker wordt overweldigd wanneer op een andere manier betekenis gegeven wordt aan het alledaagse. In haar werk probeert ze dit ook te bereiken. Andere respondenten zoeken structuur in de manier waarop ze hun werkdag beginnen. Voor Horvers geldt dat hij bij bepaalde bezigheden een zekere rust ervaart. Deze rust ervaart hij ook in de kerk.

### 3.6 LEVENSBESCHOUWELIJK TAALGEBRUIK

Levensbeschouwing raakt aan ervaren en voelen. Het is moeilijk om hiervoor passende woorden te vinden. Levensbeschouwelijke onderwerpen kunnen echter soms gevangen worden in beelden. Kunstenaars worden tot het maken van dergelijke spirituele uitingen aangetrokken, omdat zij het leven ervaren op een manier die niet gereduceerd kan worden tot louter woorden (Wuthnow 2001:59). Wuthnow onderscheidt in de gesprekken die hij afnam, zoals eerder gezegd, vier verschillende levensbeschouwelijke narratieven: 'recovery', 'journey home', 'spiritual conversion' en 'reinventing oneself'. Het levensbeschouwelijke taalgebruik hangt uiteraard met deze verschillende narratieven samen. De 'language of recovery' doelt op de worsteling om als mens continuïteit en heelheid te bereiken in een tumultueuze en chaotische wereld. Het taalgebruik wordt gekenmerkt door herstel. De tweede narratieve vorm wordt, zoals gezegd, aangeduid met 'journey home'. Over deze kunstenaars zegt hij:

*Sometimes their stories map a literal return from life amid competing communities and responsibilities to the secure surroundings of childhood. More often, they turn the childhood home into a metaphor for the security sought later in other venues. (Wuthnow 2001:82)*

Veiligheid en geborgenheid vinden de Nederlandse kunstenaars bij ('alternatieve') familie, vrienden en het werk van andere kunstenaars. Ook het atelier<sup>47</sup> wordt gezien als een veilige haven. Dit is de plek waar men zichzelf kan zijn, kan experimenteren, de dag kan indelen zoals men zelf wil, briefjes met citaten kan ophangen en geliefde boeken kan laten slingeren. De ruimte kan men, zoals Marjolijn van den Assem deed, zelfs onder water laten lopen.

*Toen we hier pas kwamen wonen [aan een rivier RH] toen was dat water zo'n allesoverheersende factor en je kon je ogen er haast niet van afhouden en toen heb ik, toen vroeg ik me af: wat is nou zo'n golf, hoe ontstaan zo iets, wat doet het water nou eigenlijk, het lijkt wel alsof het opfrommelt, door de wind een bepaalde richting op wordt gedreven en dan frommelt het en, maar toen heb ik dus een vlot gemaakt hier. Het was hier heel leeg, het vlot in het midden en eindeloos tekeningetjes gemaakt over het zitten op een vlot, midden op de oceaan. Ik weet nog dat ik een brief aan T. [naam van een vriend] schreef vanaf dat vlot met als adres: 'Marjolijn, adres onbekend', weet je zo, allemaal, wat zie je nou als je op een vlot zit? Maar wel niet naar buiten kijkend hè? Alle luxaflexen dicht en die kant opkijken en toen kwam er een moment dat ik dacht: ja, dat vlot, ik wil weten wat water is, dus er is maar een oplossing: vlot weg en te water en nou ja toen heb ik hier dus een heel klein laagje water, heel weinig natuurlijk, want niet meer dan dat, anders was het huis overstroomd, niet meer dan de drempel kon houden, maar er water in gedaan en toen ben ik in dat water gaan liggen, met mijn ogen dicht natuurlijk, ik schilder ook vaak met mijn ogen dicht, met mijn handen, echt alleen maar te voelen wat er gebeurt, dus toen ben ik in dat water gaan liggen met mijn ogen dicht, gewoon om te voelen: wat is het om in dat water te liggen en een stapje verder was Oost-Indische inkt bij dat water doen, want dan krijg je een afdruk van mijn eigen lijf op dat vel, dus dat water dat trok in mijn werkkleding en ik kreeg een afdruk van mijn lijf op dat vel en om dat nog een keer te benadrukken had ik twee potloden*

---

<sup>47</sup> Met 'atelier' wordt uiteraard ook de ruimte bedoeld waar auteurs schrijven.

*en trok ik mezelf over zodat er een afdruk van een door potlood afgebakende van mijn lijf in dat water kwam, zo dat is dus bijna een performance, ik heb het niet opgenomen op de video, ik zou het ook niet willen, het was een onderzoek, maar ik heb er wel, er is wel iets van overgebleven en pas toen ik dat allemaal had gedaan en het gevoel had dat ik zelf een golf was geworden, zelf water was geworden, heb ik een grote beweging een stuk of tien, twaalf tekeningen gemaakt van hoe ik dacht dat dat water was, met meerdere potloden tegelijk en ja, bijna dag en nacht doorgewerkt om dat water vorm te geven. Pas toen ik dat allemaal afhad, dacht ik: nu, ik heb in die tijd [niet] naar buiten gekeken, niet naar het water gekeken, maar ik wist zo goed wat water was, dacht ik, dat ik dat kon vormgeven en als je nu die tekeningen ziet, dan denk je dat ik aan de waterkant heb gezeten en dat water heb getekend en dat is naar mijn gevoel precies, ja stromend water.*

Van den Assem veroverde met dit inwijdingsritueel haar atelier. Zij ervoer zo hoe het is om aan het water te wonen en te werken en zij noemde de serie werken, die hierboven door haar zijn omschreven ‘Een ode aan mijn atelier’. Het onder water laten lopen van haar atelier is kenmerkend voor haar werk.

*Maar ook voor mijn manier van in het leven staan en met zingeving omgaan, dat ik, ik neem het niet voetstoots aan, ik wil het doorgronden, ik wil het van alle kanten doorgronden, ik wil erop kauwen, ik wil het opvreten, ik wil het uitspugen, ik wil het voelen.*

Tussen Van den Assems werk, leven en levensbeschouwing zijn lijnen gespannen. In haar atelier komen deze lijnen samen.<sup>48</sup>

Samenvattend: het ‘journey home’-narratief is geen letterlijke weg terug naar huis, maar wordt bedoeld als metafoor voor de zoektocht naar een veilige plek, zoals het atelier.

#### *‘Spiritual conversion’*

De derde narratief die Wuthnow onderscheidt noemt hij ‘spiritual conversion’. In de levensverhalen zijn keerpunten aan te wijzen, die een verklaring geven voor de invulling van levensbeschouwing op cruciale momen-

---

<sup>48</sup> ‘People find spiritual integration by constructing a space in which their understanding of themselves takes on visible expression, almost like a sacrament’ (Wuthnow 2001:85).

ten in het leven. In mijn corpus ben ik deze narratief nagenoeg niet tegengekomen, met uitzondering van het verhaal van Maya Rasker.

*‘Reinventing oneself’*

Het vierde narratief dat Wuthnow wist te onderscheiden wordt ‘reinventing oneself’ genoemd en deze narratief verschaft inzicht in het belang van reflectie.

*Bereavement, loneliness, family conflict, dislocation, racial division, and professional frustration acquire new meaning in these accounts because artists deliberately try to make sense of these experiences and because they draw on understandings of spirituality that give coherence to them. The subsequent trajectory of their life and work is shaped as much by how they interpret their experiences as by the experiences themselves. (Wuthnow 2001:92)*

Deze narratief ben ik in de door mij verzamelde levensverhalen vaak tegengekomen, want kunstenaars reflecteren daarin veelvuldig op werk, leven en levensbeschouwing.

Wuthnows onderverdeling in vier narratieven betekent dat er sprake is van een bepaalde systematiek. ‘De verscheidenheid van uitdrukkingsmogelijkheid der taal neemt het feit niet weg, dat wij bij herhaling moeite hebben ons op adequate wijze te uiten’ (Van Baal 1972:31). Van Baal meent dat wanneer iemand dit wel lukt, we van een gelukkige uitdrukking of formulering spreken, die spoedig door anderen zal worden overgenomen: ‘met andere woorden, als model zal worden gebruikt’ (idem.). De term ‘modellen’ wordt gebruikt, ‘omdat het uitdrukkingsmiddelen betreft, die algemeen beschikbaar zijn en toegankelijk voor elks begrip’ (1972:31)<sup>49</sup> Deze modellen zijn een gevolg van de worsteling van individuen om met de medemens tot interactie te komen. Als we nadenken over de oorsprong van taalmodellen, moeten we, volgens Van Baal:

*niet alleen en waarschijnlijk zelfs niet in de eerste plaats de aandacht richten op de interactie tussen individuen, maar op hetgeen zich in elk mens zelf afspeelt, nl. de contraire werking van de drang tot uiten en de drang tot verbergen. (1972:32-33)*

---

<sup>49</sup> Wat bij Van Baal model heet, is bij Droogers een schema, zoals in de cognitieve antropologie, met repertoire als samenhang tussen de schema’s.

Dit gegeven wordt treffend uitgewerkt aan de hand van het onderstaande citaat:

*Elk mens is nu eenmaal geremd in zijn mogelijkheden tot communicatie. Hij geeft zich nooit helemaal en een ander doet dat ook niet. Zelfs met intimi komt het gesprek zelden boven het niveau van een theespraakje. Waar het dat wel doet, gelukt het alleen door gebruik te maken van symbolische voorstellingen – boeken, ideeën – die als mediator dienst doen om de eigen wijze van aan- en in-de-wereld-zijn tot uitdrukking te brengen. De relevante passages of uitwerkingen schuift men in de plaats van de eigen ervaringen. Op zulke symbolen draagt elk der deelnemers aan het gesprek zijn eigen gevoelens en gedachten over, dat eigene aldus afschermende tegen een te diep doordringen in eigen intimiteit door zichzelf en door de ander. (1972:42)*

### 3.7 INDELING LEVENSBESCHOUWINGSTYPEN

Kunstenaars zijn buitengewoon goed in staat om anderen mee te zuigen in hun wereld. Ze zijn verhalenvertellers pur sang en spreken op eloquente wijze over hun werk, leven en levensbeschouwing. Daarnaast zijn ze creatief in het overnemen van fragmenten uit egodocumenten van anderen. Ze koesteren daarbij – overigens net zoals veel andere lezers – een voorliefde voor biografieën, autobiografieën, dagboeken en brieven van bekende en vaak tot de verbeelding sprekende kunstenaars, wetenschappers, filmsterren, en muzikanten. Deze boeken lijken niet alleen de ruggengraat van hun levensverhaal te vormen, daarnaast zorgen deze bronnen ervoor dat kunstenaars een intrigerend beeld van zichzelf weten te presenteren in een vaak bijzondere setting. Want nagenoeg zonder uitzondering bewonen kunstenaars opvallend ingerichte huizen en werken zij in uniek ingerichte ateliers. De wereld van de kunstenaar is gericht op originaliteit, eigenheid en creativiteit. Toch is hiermee niet alles gezegd, want hoe authentiek het beeld ook lijkt dat ze van zichzelf en hun levensbeschouwing schetsen, uiteindelijk zijn er wel degelijk overeenkomsten aan te wijzen tussen de levensbeschouwingen van de verschillende kunstenaars die ik sprak.

Als de levensbeschouwing van de besproken kunstenaars gesymboliseerd wordt door een huis, dan bestaat de fundering ervan uit hun (religieuze) opvoeding. Wie zich verder richt op de drie andere indicatoren, namelijk bronnen, levensbeschouwelijke praktijk en taalgebruik, ontdekt

een scala aan overeenkomsten tussen de afzonderlijke levensbeschouwingen. In de volgende paragrafen worden korte omschrijvingen gegeven van de vier types levensbeschouwing. Een uitgebreidere presentatie van de levensbeschouwingstypen geef ik in de hoofdstukken vier, vijf, zes en zeven. In de tabel hieronder worden de belangrijkste criteria van de vier verschillende types levensbeschouwing in schema gevat.

In hoofdstuk 4 komt type levensbeschouwing 1 ‘Levensbeschouwing à la carte’ aan bod, in hoofdstuk 5 wordt aandacht besteed aan het levensbeschouwingstype dat de titel ‘*Op de hoge*’ draagt, type levensbeschouwing ‘Toch ben ik niet alleen’ wordt behandeld in hoofdstuk 6 en hoofdstuk 7 gaat over type levensbeschouwing ‘Want dit alles is mijn religie’.

Deze indeling van types levensbeschouwing is ideaaltypisch en dus een versimpeld beeld van de werkelijkheid (Weber 1973:191 e.v.).<sup>50</sup> Ik keek naar wat domineert in het geheel. Dit betekent dat nuances enigszins weg kunnen vallen, omdat met name de grote lijn gevolgd wordt. Daarnaast wil ik benadrukken dat de indeling geenszins statisch bedoeld is. Binnen de vier typen levensbeschouwing is verschuiving van het ene naar het andere type zeer wel mogelijk. Zo veronderstel ik dat vertegenwoordigers van het ene type levensbeschouwing op termijn een ander type zullen representeren. Dit zie ik met name gebeuren bij de vertegenwoordigers van levensbeschouwingstype 1, die uiteindelijk type levensbeschouwing 2 kunnen vertegenwoordigen. Sommige vertegenwoordigers van type 1, zoals Irene X, bevinden zich al in het tussengebied.<sup>51</sup>

### 3.7.1 Levensbeschouwingstype 1: ‘Levensbeschouwing à la carte’

De levensbeschouwing van nagenoeg alle kunstenaars die ik in het kader van mijn onderzoek sprak is opgebouwd uit verschillende delen en valt dus ‘à la carte’ te noemen. Toch heb ik maar een type levensbeschouwing daadwerkelijk zo genoemd. Het à-la-cartekarakter kwam ik bij hen namelijk het meest uitvergroot tegen.

---

<sup>50</sup> Een ideaaltype is een overdrijving. ‘An ideal-type is formed by the one-sided accentuation of one or more points of view and by the synthesis of a great many diffuse, discrete, more or less present and occasionally absent concrete individual phenomena, which are arranged according to those one-sidedly emphasized viewpoints into a unified analytical construct. In its conceptual purity, the mental construct cannot be found empirically anywhere in reality. It is a Utopia’. (Weber 1949:90)

<sup>51</sup> Met X bleef de dialoog over werk, leven en levensbeschouwing bestaan, omdat wij elkaar nog steeds spreken. Hierdoor is het mogelijk om een dergelijke hypothese te toetsen.

Types levensbeschouwing	Achtergrond	Bronnen	Levensbeschouwelijke praktijk	Levensbeschouwelijk taalgebruik
1 'Levensbeschouwing à la carte'	Religieuze achtergrond waartegen men zich verzet	Hoge en lage literatuur wordt met elkaar vermengd. Hieruit worden antwoorden gedestilleerd op levensvragen. Men leunt stevig op deze bronnen – deze beïnvloeden ook het taalgebruik	Het maken van een werk vertoont gelijkenissen met mediteren	Wordt sterk gekleurd door de boeken die zijn gelezen
2 'Op de hoge'	Religieuze achtergrond waarnaar men terugkeert	Er wordt vooral poëzie gelezen. De informatie die men over auteurs heeft, wordt gebruikt om over zichzelf na te denken. De Bijbel is ook een bron	Blijft geïnteresseerd in de religieuze praktijk. Dit komt o.a. tot uiting in het werk	Persoonlijk van toon. Citeren uit gedichten
3 'Toch ben ik niet alleen'	Niet-religieuze achtergrond, wel aversie tegen religie	Filosofie, wetenschappelijke boeken, (auto)biografieën geven antwoorden op essentiële vragen en fungeren als 'partners' of 'vrienden'	Lezen en nadenken over existentiële kwesties	Maatschappijkritisch. De maatschappij wordt vertegenwoordigd door onnadenkende, gelovige types
4 'Want dit alles is mijn religie'	Religieuze achtergrond waar men geen verzet tegen heeft	Dezelfde bronnenkeuze als hierboven. Men laat letterlijk delen hieruit terugkomen in het werk. Deze bronnen nemen niet de plaats in van de ander, zoals hierboven	Lezen en nadenken over existentiële kwesties en het werk en dit vervolgens meedelen aan de ander	Persoonlijk van toon. De ander speelt in het taalgebruik een (positieve) rol

De kunstenaars die het eerste levensbeschouwingstype representeren zijn relatief gezien jong, want ze zijn allen geboren tussen 1969 en 1971. Zij groeiden voor het overgrote deel op in kerkelijke gezinnen. Tot hun zestiende, zeventiende gingen ze verplicht mee naar de kerk, ze volgden catechisatielessen, maar stopten hiermee toen ze uit huis gingen en voor hun kunstopleiding naar de grote stad vertrokken. Ze koesteren hun religieuze achtergrond niet – integendeel zelfs. De kerk wordt door hen alleen nog bezocht als culturele bezienswaardigheid. Religie wordt door hen geassocieerd met dogma's, regels, bekrompenheid en oppervlakkigheid. De vertegenwoordigers van 'Levensbeschouwing à la carte' menen dan ook dat religie, zoals zij dat van huis uit kennen, geen enkele rol meer speelt in hun huidige levensbeschouwing.



De representanten van ‘Levensbeschouwing à la carte’ presenteren hun levensbeschouwing op zeer overtuigende wijze: er is nagenoeg geen ruimte voor twijfel of nuance. Deze uitgesproken levensbeschouwing lijkt in direct verband te staan met de boeken die deze kunstenaars lezen. Zij voelen zich gesterkt in hun levensbeschouwelijke ideeën, omdat deze ook door anderen – in dit geval de schrijvers van de boeken die zij lezen – zijn verwoord. De bronnen van de kunstenaars zijn divers. Hoge literatuur van een auteur als Rainer Maria Rilke wordt aangevuld met boeken van Shirley MacLaine. Ook boodschappen die elkaar tegenspreken, worden met elkaar verbonden zonder dat dit problemen voor hen oplevert.

Niet alleen bestaan de literaire bronnen van de representanten van ‘Levensbeschouwing à la carte’ uit tegengestelden; dit geldt ook voor hun levensbeschouwelijk taalgebruik. Voor Irene X bijvoorbeeld is de bron hiervan ‘het goede’ en ‘het kwade’ uit het kerkelijke taalgebruik dat zij van huis uit kent. ‘Het goede’ veranderde zij in ‘vertrouwen’; het kwade’ werd ‘wantrouwen’. Deze termen kwam zij tegen in het boek *De ontembare vrouw* van Clarissa Pinkola Estés, dat een tijdlang als haar bijbel fungeerde.

### 3.7.2 Levensbeschouwingstype 2: ‘Op de hoge’

De vertegenwoordigers van het tweede levensbeschouwingstype ‘*Op de hoge*’ verzetten zich veel minder hevig tegen hun achtergrond dan de vertegenwoordigers van levensbeschouwingstype 1. Zij voelen daarentegen juist de behoefte om er naar terug te keren. Het levensbeschouwingstype ‘*Op de hoge*’ is genoemd naar een gedicht van de Nederlandse dichter, toneelschrijver en romanschrijver Willem Jan Otten (1951). Tekenares Caren van Herwaarden – zij is een van de vertegenwoordigers van dit type levensbeschouwing – las mij in het tweede gesprek dat ik met haar voerde, Ottens gedicht voor.

Op de hoge

Liep augustus op zijn einde,  
sloot de badmeester de hokjes af,  
fietste neuriënd september in.

Niemand was er dan ook bij  
dat ik de plank betrad. Ik was

geblinddoekt als een deserteur.

Dit zijn de stappen bang bang bang.  
In het Bospad op de hoge  
zweet men het peentje bangverlang.

De zon stond even laag als ik en stond  
Op punt van zakken in de grond  
Wie mij naar boven had gebracht?

Ach mijn lief. En ik wist: morgen  
Word ik wakker maar ontkomen  
Kan ik niet. Uit de schoonspringdroom

Ontwaakt men met de schoonspringdroom.  
Ik wist: ik maak ze nu dan dus.  
De aanstalten. Ik sta precies

Zo hoog als nodig om bevreesd te zijn.  
Dit is de toegedachte afstand tot  
Het lussenwevend water doopselzacht.

Het heeft me altijd opgewacht –  
Maar waarom vrees ik dan ineens het bad  
Alsof het heel snel leeggelopen is?

Dat zo ik sprong – ik wil, ik wil –  
Ik vallen zou en niets mij ving?<sup>52</sup>

Dit levensbeschouwingtype draagt een poëtische naam, omdat voor de representanten gedichten op verschillende niveaus een belangrijke rol spelen. Zo verschaft poëzie woorden en beelden die de kunstenaars in staat stellen om zelf over hun diepste emoties te verhalen. Aan de hand van Ottens gedicht 'Op de hoge' vertelt Van Herwaarden over haar religieuze achtergrond en haar huidige levensbeschouwing. 'Ik heb denk ik al mijn

---

<sup>52</sup> Het gedicht 'Op de hoge' komt uit de gelijknamige bundel *Op de hoge* (2003) van Willem Jan Otten, © Uitgeverij G.A. van Oorschot.

halve leven op die trap gestaan en toen ik jong was echt helemaal bovenaan en ik ben ook wel gesprongen. Of ik ben in het water geboren mischien'. Veel van de kunstenaars die ik tot dit type reken, citeren dichtregels en gebruiken poëtische metaforen om over levensbeschouwelijke onderwerpen te spreken. Daarnaast identificeren zij zich niet alleen met het werk van dichters of romanschrijvers, maar ook met hun leven. Zo leed tekenares Christina de Vos (1965) een groot verlies toen iemand in haar directe omgeving overleed. Haar beeldend werk kwam stil te liggen. Dat er een einde aan deze impasse zou kunnen komen, werd De Vos duidelijk toen dichteres en schrijfster Anna Enquist na het overlijden van haar dochter een nieuwe dichtbundel het licht liet zien. Enquists gedichten en Enquist zélf bieden De Vos troost.

Dat de kunstenaars die ik tot dit type reken, de behoefte voelen om terug te keren naar hun religieuze achtergrond komt onder andere trefend naar voren in hun levensbeschouwelijke taalgebruik. Hiermee zijn zij in Wuthnows woorden 'naar huis teruggekeerd' (2001:82).

### 3.7.3 *Levensbeschouwingtype 3: 'Toch ben ik niet alleen'*

Het derde levensbeschouwingtype kreeg de naam 'Toch ben ik niet alleen' mee, om te benadrukken dat aversie tegen religie toch religieuze connotaties op kan leveren. Het verzet is zo groot, dat er een substituuut voor gevonden moet worden, waardoor religie toch nog de basis lijkt te zijn voor dit type levensbeschouwing.

'Toch ben ik niet alleen' wordt vertegenwoordigd door kunstenaars uit veelal artistieke en intellectuele milieus, die met een ironische en soms cynische blik de maatschappij bekijken. Joost van den Toorn, een van de vertegenwoordigers van dit type levensbeschouwing, groeide op in een gezin met ouders die hij typeert als 'yuppies avant la lettre'. Met de doorsnee-Nederlander, die hij omschrijft als 'eenheidsdier' heeft hij weinig op. Deze mensen leiden het leven als: 'Een soort hypnose (...) Voor de meeste mensen is de wereld ja, snap je, dat je dan kinderen krijgt en dat je dan naar de camping, en zoiets en dat is het dan'. Doordat Van den Toorn opgroeide met ouders 'die dronken en elkaar achterna zaten' heeft hij geleerd 'de dingen wat op een afstand te zien, ze van een afstand te beschouwen'. Dit is tevens een karakteriserende houding voor de overige vertegenwoordigers van dit type. De representanten van dit type levensbeschouwing zijn zich erg bewust van de geringe tijd die men op aarde doorbrengt en daarom moet het leven zo zinvol mogelijk besteed worden,

want met de dood eindigt alles. Tijdens het leven ondervinden zij vooral troost van culturele uitingen, zoals schilderijen, romans en muziek, die worden omschreven als ‘partners’ of ‘vrienden’. Door zich hieraan te laten worden het alleenzijn tijdelijk opgeheven. ‘*Toch ben ik niet alleen*’ is het meest atheïstisch type. Hoewel een enkele representant wel tai chi-achtige oefeningen doet en zich verdiept heeft in meditatie bestaat de levensbeschouwelijke praktijk vooral uit het creëren van kunst. Hun levensbeschouwelijk taalgebruik valt te karakteriseren als maatschappijkritisch en antireligieus.

#### 3.7.4 Type levensbeschouwing 4: ‘Want dit alles is mijn religie’

Aan het begin van dit hoofdstuk presenteerde ik Yvonne Struys; zij is één van de kunstenaars die ik tot het type ‘Want dit alles is mijn religie’ reken. De titel van dit type levensbeschouwing is een uitspraak van haar. Ook de andere vertegenwoordigers van ‘Want dit alles is mijn religie’ gebruiken de term ‘religie’ en lijken hiermee van alles op het oog te hebben. Struys groeide op in een kerkelijk gezin, maar haar religieuze achtergrond lijkt een veel minder prominente rol in haar huidige levensbeschouwing te spelen dan het geval is voor de vertegenwoordigers van de types levensbeschouwing 1 en 2. Ik veronderstel dat dit komt doordat de kunstenaars van dit vierde type in jaren het verst van hun jeugd af staan. De vertegenwoordigers van ‘Want dit alles is mijn religie’ benadrukken in hun levensverhaal dat zij uit niet-kunstzinnige milieus komen en dat het daarom niet voor de hand lag dat zij een kunstopleiding zouden volgen. Hun kunstzinnige talent werd thuis niet of slecht onderkend. Dit maakte van hen buitenstaanders en zij voelden zich als kind vaak alleen en eenzaam, maar wisten dit (tijdelijk) op te heffen door te tekenen, te schilderen, dagboeken bij te houden en veel te lezen.

De kunstenaars die dit type levensbeschouwing representeren, zien religie – in de betekenis die zij er zelf aan geven – overal om zich heen: in de briefwisseling tussen een filosoof en een vriendin, fietsen en wandelen zien zij als een vorm van meditatie en de natuur biedt hun religieuze inzichten. Over hun atelier spreken zij als was het een heilige plek. Vaak vindt men daar ook een altaar.

Het taalgebruik van de vertegenwoordigers van ‘Want dit alles is mijn religie’ wordt gekenmerkt door veelal liefdevolle aanduidingen voor contacten met anderen. Deze ander kan jaren geleden geleefd hebben of een karakter in een boek of theaterstuk zijn. In de verbindingen met an-

deren vinden de representanten van ‘Want dit alles is mijn religie’ inspiratie voor werk en leven.

### 3.8 CONCLUSIE

Met dit hoofdstuk probeer ik antwoord te geven op de vraag of de levensbeschouwing van de geïnterviewde kunstenaars afwijkt van andere vormen van levensbeschouwing of religie. Ik duid de levensbeschouwing van de door mij geïnterviewde kunstenaars aan met de term ‘zoek-en-vervang’-levensbeschouwing. Hiermee wordt bedoeld dat mijn respondenten substituten zoeken voor elementen, die zij kennen uit de religie waarmee zij zijn opgegroeid, maar waar zij zich niet meer thuis bij voelen.<sup>53</sup> Het niet thuisvoelen heeft tevens met hun achtergrond te maken. Zij groeiden veelal op in kleine – kerkelijke – dorpen in de provincie, waar niet opvallen, volgens hen, tot norm verheven is. Het voorbeeld van Peter Verheugd, wiens burens voor de ramen stonden om te kijken hoe hij nu weer uitgedost was, symboliseert bij uitstek het buitenstaanderschap dat door meer respondenten zo beschreven wordt.

Ondanks vaak negatief getinte herinneringen aan de kerk van hun kindertijd, voelen respondenten zich toch aangesproken tot bepaalde religieuze aspecten. Zij bidden niet, zingen geen psalmen en gaan niet meer te biecht, maar zij zoeken hier substituten voor. Er ligt dan ook een bepaalde systematiek aan hun levensbeschouwing ten grondslag. De levensbeschouwing van kunstenaars is hierdoor minder authentiek of origineel dan in eerste instantie het geval lijkt, want zij maken gebruik van schema-repertoires of modellen (Van Baal 1972:118 en Droogers 2001:134). Dit zien we onder andere terugkomen in de vier elementen op basis waarvan ik de vier types levensbeschouwing onderscheid. De achtergrond van de kunstenaar vormt de basis voor de huidige levensbeschouwing. Daarnaast spelen bronnen, levensbeschouwelijke praktijk en levensbeschouwelijk taalgebruik een rol. Men leest geen overduidelijke spirituele boeken, maar zoekt naar literatuur die hetzelfde zegt, zonder over God of Jezus te spre-

---

<sup>53</sup> De respondenten van levensbeschouwingstype 2 ‘*Op de hoge*’ hebben de behoefte om terug te keren naar de religie waarmee zij opgroeiden. Deze weg terug naar huis (Wuthnow 2001) moet echter vrij opgevat worden. Het is geen letterlijke weg terug, maar een plek waar zij ‘value a space that combines something of their personal history with tangible symbols of religious meaning’ (Wuthnow 2001:85). Dit kan hun atelier zijn, maar ook een beeld of schilderij dat zij gemaakt hebben.

ken. Ook zijn er duidelijke parallellen aan te wijzen tussen de religieuze praktijk en de praktijk van de kunstenaar. Zo kunnen bepaalde kunstzinnige technieken overeenkomsten vertonen met mediteren. Ook aan de basis van het levensbeschouwelijke taalgebruik staan modellen. Men vindt geen eigen woorden of uitdrukkingen uit, maar neemt deze letterlijk over uit bronnen, zoals dichtbundels en (auto)biografieën.

De levensverhalen van de kunstenaars bieden ons informatie over ‘partial or subidentities’ (Mishler 1999:109). Schrijver Verheugd voelt zich verscheurd tussen gevoel en ratio, tussen schrijven en het zorgen voor zijn gezin. Hij worstelt met deze verschillende rollen, omdat het lijkt alsof de ene rol de andere uitsluit. Voor de respondenten van de andere types levensbeschouwing – en met name de vertegenwoordigers van type 4 ‘Want dit alles is mijn religie’ ligt deze worsteling in een ver verleden. Deze representanten zijn zich ervan bewust dat de ene identiteit de andere niet hoeft uit te sluiten en dat identiteit ‘work-in-progress’ (Mishler 1999:60) is. Zij construeren hun levensverhaal op zo’n manier dat deze verschillende delen elkaar juist sterker maken, zonder dat de nadruk ligt op continuïteit. In hun levensverhaal besteden de vertegenwoordigers van types levensbeschouwing 2 ‘*Op de hoge*’ en type 4 ‘Want dit alles is mijn religie’ aandacht aan de ander. Voor de informanten van type 3 geldt dat zij zich voortdurend afzetten tegen de ander. Dit kan de gelovige gemeente zijn of de huidige ‘geamericaniseerde’ maatschappij. Hierbij positioneren zij zichzelf als positieve identiteit tegenover de negatieve identiteit van de ander (Mishler 1999:60).

Hoofdstuk 4  
LEVENSBESCHOUWINGTYPE 1  
‘LEVENSBESCHOUWING À LA CARTE’

*Boeken lezen helpt, andermans gedachten,  
andermans lotgevallen bieden soelaas.  
De troost van kennis, de geborgenheid van taal.*  
Minke Douwes. Weg.

De volgende vier hoofdstukken zijn steeds op dezelfde manier opgebouwd. Eerst volgt een introductie van het type levensbeschouwing, waarin onder andere aandacht besteed wordt aan de achtergrond van de representanten van de respectievelijke types, zoals informatie over of zij opgegroeid zijn in een kerkelijk of niet-kerkelijk gezin, hun burgerlijke staat en bijvoorbeeld hun opleiding. Daarnaast wordt de titel van het type toegelicht. In de volgende paragraaf wordt dieper ingegaan op de achtergrond van de sleutelrespondent<sup>54</sup>, daarna komt de huidige levenssituatie en actuele levensthematiek van de respondent aan bod, de gesprekssituatie en de bronnen waarvan de respondent gebruik maakt, de levensbeschouwelijke praktijk van de respondent en als laatste het levensbeschouwelijk taalgebruik, waarbij ook aandacht is voor bronnen. De opbouw van de volgende vier hoofdstukken volgt met andere woorden de vier criteria waarvan gebruik is gemaakt voor de onderscheiding van de vier types.

4.1 INTRODUCTIE VAN HET LEVENSBESCHOUWINGTYPE

Dit type levensbeschouwing kreeg de naam ‘Levensbeschouwing à la carte’, omdat de vertegenwoordigers ervan hun levensbeschouwing opbouwen uit vele verschillende bronnen, die op diverse plekken gevonden zijn. Bovendien gebruikt Ruben Groot, een van de informanten die ik tot dit type reken, de term zelf om uit te drukken dat hij graag à la carte kiest,

---

<sup>54</sup> Een sleutelrespondent is de meest uitgesproken respondent van een type levensbeschouwing. Daarnaast is de sleutelrespondent degene die het meeste informatie heeft gegeven over achtergrond, bronnen, levensbeschouwelijke praktijk en levensbeschouwelijke taal.

niet alleen in een restaurant, maar ook als het om zijn levensbeschouwing gaat.

De drie representanten van ‘Levensbeschouwing à la carte’ zijn relatief jong (ze kwamen ter wereld tussen 1969 en 1971) en ze zijn alle drie geboren in kerkelijke gezinnen. Ze zetten zich echter tegen religie af. Een van hen groeide op in een matig religieus gezin (de kerk werd niet vaak bezocht) waarin antroposofie een belangrijke rol speelde. Voor deze respondent is dit nog steeds één van de bronnen waaruit hij graag put. Twee vertegenwoordigers van type levensbeschouwing ‘levensbeschouwing à la carte’ hebben een latrelatie en wonen in Amsterdam, de sleutelrespondent woont met zijn gezin in een nieuwbouwwoning in een stad dichtbij Utrecht. Twee van de vertegenwoordigers van levensbeschouwingstype 1 zijn man. Alle drie de kunstenaars rondde een hbo-opleiding af en de vrouw onder hen volgde daarnaast een master-kunstopleiding. Haar werk wordt in binnen- en buitenland geëxposeerd.

De representanten van levensbeschouwingstype ‘Levensbeschouwing à la carte’ lijken zich zeker te voelen over de manier waarop zij hun levensbeschouwing hebben vormgegeven en ook over de inhoud ervan. Mijns inziens hangt deze zekerheid nauw samen met het feit dat zij zich baseren op een groot aantal bronnen. Ze lezen immers boeken, waarin hun levensbeschouwelijke ideeën worden aangereikt door diverse auteurs, zoals romanschrijvers, dichters, filosofen en andere denkers. Zij staan met andere woorden niet alleen en voelen zich bevestigd.

#### 4.2 ACHTERGROND VAN DE SLEUTELRESPONDENT

PETER VERHEUGD (1969)

Peter Verheugds wieg stond in een klein dorp in Drenthe. Hij groeide op in een gereformeerd gezin, dat elke zondag de kerk bezocht. Van de kinderen werd verwacht dat zij meegingen, stilzwijgend want zijn ouders spraken niet over kerkelijke zaken. Religie werd gezien als iets dat men ervoer of voelde en niet als iets waarover men zou kunnen discussiëren of van mening verschillen. Toen Verheugd een jaar of vijftien, zestien was ging hij niet meer mee naar de wekelijkse diensten, ook volgde hij niet langer de catechisatielessen.

Na de basisschool ging Verheugd naar de lts (lagere technische school). ‘Zo was dat nu eenmaal en mijn ouders waren daar tevreden mee’, vertelt hij, ‘zelf hadden ze ook geen hoge opleiding’. Verheugd voelde zich op de lts niet thuis. Hij werd er gepest en meerdere malen



door groepen jongens in elkaar geslagen. Verheugd was niet zoals de anderen; hij zag er anders uit en gedroeg zich niet als de doorsnee-man in de provincie, want hij voelde zich aangetrokken tot andersoortige zaken, zoals het ontwerpen en naaien van kleding en het lezen van boeken. Van de vechtpartijen liep Verheugd zichtbare verwondingen op. De blauwe plekken werden dan ook door zijn ouders opgemerkt, zij namen hun zoon mee naar de eerstehulp post van het plaatselijke ziekenhuis om de kwetsuren te laten behandelen, maar ook daar spraken ze samen nooit over.

Na het afronden van de technische school ging Verheugd naar een modeopleiding op mbo-niveau. Daar voelde hij zich als een vis in het water en hij werd er, door de veelal vrouwelijke klasgenoten, volledig geaccepteerd. De creatieve Verheugd had zijn talent ontdekt en hij vertrok na het behalen van zijn diploma naar Amsterdam. Daar begon hij aan een vierjarige modeacademie op hbo-niveau. Verheugd studeerde in de jaren negentig af en samen met zijn vrouw, die hij op deze opleiding leerde kennen, vertrok hij naar Antwerpen om te werken voor een bekende Belgische modeontwerpster. Na een paar jaar waarin ze zeer hard werkten, keerde het echtpaar terug naar Nederland. Ze vestigden zich eerst in het zuiden van het land, om na het faillissement van het modebedrijf waar Verheugd toentertijd voor werkte, te verhuizen naar de Randstad. De belangrijkste reden hiervoor was dat Verheugd en zijn vrouw inmiddels een zoon en een dochter hadden gekregen. Verheugds vrouw wilde graag dichterbij haar familie gaan wonen, zodat haar ouders meer betrokken zouden worden bij de opvoeding van de kinderen.

De modewereld trok steeds minder en in de tijd dat Verheugd zonder werk was, begon hij – zoals eerder gezegd – aan het schrijven van een roman over dertigers. Het ruim tweehonderd pagina's dikke manuscript stuurde hij naar verschillende uitgeverijen. Hij ontving echter afwijzing na afwijzing. In de tijd dat ik voor het eerst met Verheugd sprak, was hij langer dan een jaar werkloos en dit betekende dat er in zijn maandelijks uitkering gesneden zou worden. Verheugd voelde daardoor de druk steeds meer toenemen om een reguliere baan te zoeken zodat hij zijn gezin beter zou kunnen onderhouden. Hij solliciteerde naar banen in zijn oude vakgebied – de modewereld – en al snel werd hij uitgenodigd voor een sollicitatiegesprek bij een bekend en groot sportmerk. Verheugd kreeg de baan.

#### 4.2.1 Huidige levenssituatie en actuele levensthematiek

Verheugd poogt in de tijd dat ik hem spreek (het eerste gesprek vond plaats medio december 2003 en het tweede gesprek voerden we in maart 2004 in een café in Utrecht) zijn leven als schrijver vorm te geven. Tijdens het tweede gesprek dat we voerden vertelde hij dat hij begonnen was aan zijn tweede roman.

Verheugd staat carrièretechnisch op een tweesprong: óf hij probeert zijn boek uitgegeven te krijgen óf hij neemt zijn verantwoordelijkheid als echtgenoot en vader – zo drukt hij dit zelf uit – en gaat werk doen dat brood op de plank brengt. Daarbij speelt mee dat zijn boek door elke uitgeverij waar hij het naartoe stuurde werd afgewezen. De vraag is dan ook of het schrijverschap een reële optie is. Het antwoord op die vraag lijkt met ‘ja’ beantwoord te kunnen worden wanneer Verheugd, zijn vrouw en hun vrienden Judith en Joost begin 2004 samen naar Spanje vertrekken. Judith en Joost<sup>55</sup> gaan daar een paar maanden wonen om muziek te maken. Verheugd en zijn vrouw brengen het stel, met al hun muziekinstrumenten en –apparatuur weg en blijven zelf ook een week. De kinderen logeren zolang bij de burens. Het verblijf in Spanje speelt een grote rol in het tweede gesprek dat ik met Verheugd voerde.

*Het Spanje-verhaal heeft mij laten zien van, dat is wat je wilt en dat is waar je voor staat en dat heeft volgens mij heel veel te maken met vrijheid en ten tweede met puur persoonlijk uiten en daar hebben we het de vorige keer [het eerste gesprek: RH] ook al over gehad, maar daar heb ik dus ook ontdekt dat dat wel mogelijk is in combinatie met meerdere mensen. Dat ik daarvoor niet de deur hoeft dicht te doen, zoals ik dacht. Misschien is dat ook alleen bij hun, dat weet ik niet, maar dat ging echt gewoon, er was zeg maar de plek voor binnen zo’n minimaatschappij, wat je met z’n vieren vormt, daar was echt plek voor dat puur persoonlijk uiten, ik vind dat wel een mooie ontdekking, ik denk dat die ontdekking ook wel, zeg maar de ‘hick up’ is geworden naar (...) [Hier gebruikt Verheugd de naam van het sportmerk waar hij voor hij werkte - RH] toe.*

Het verblijf in Spanje zorgt voor een omslag in Verheugds denken. Dit komt met name door de mensen met wie hij daar was. De vrienden Judith en Joost hebben de sprong gewaagd om in het buitenland te gaan wonen.

---

<sup>55</sup> Dit zijn niet hun echte namen.

Dáár spreekt Verheugd niet over, over de wens om in het buitenland te wonen, maar Judith en Joost lijken op een ander vlak meer een voorbeeld voor hem te zijn. Zij kunnen leven van hun kunst en gaan daar volledig in op. Verheugd daarentegen is met allerlei draden gebonden aan een meer gestructureerd leven, waarin een baan bij een commercieel bedrijf een grote rol speelt. Voor ‘puur persoonlijk uiten’ is weinig tot geen ruimte. Als echtgenoot en vader voelt hij de verantwoordelijkheid om zijn gezin te onderhouden, maar dit betekent tegelijkertijd dat hij zich niet aan het schrijven kan wijden. Ook op het persoonlijke vlak moeten er keuzes gemaakt worden: want wie is hij? Een echtgenoot en vader, die zijn gezin goed kan onderhouden met een riant betaalde functie bij een commercieel bedrijf, of is hij een schrijver, die zich richt op ‘puur persoonlijk uiten’?

#### *4.2.2 De gespreksituatie*

Met Verheugd voerde ik niet alleen twee gesprekken, daarnaast hadden we voorafgaand aan het eerste gesprek en tussen het eerste en tweede gesprek regelmatig e-mailcontact. Verheugd stuurde mij bijvoorbeeld een e-mail waarin hij mij om raad wilde vragen over zijn situatie. Echt antwoord krijgen op zijn vraag was niet zijn bedoeling, veeleer was dit voor Verheugd een manier om al schrijvend helderheid voor zichzelf te verschaffen. Hier kom ik verderop in het hoofdstuk op terug.

Verheugd stelt zich als geïnterviewde coöperatief op. Wel is er een verschil waar te nemen tussen het eerste en het tweede gesprek. In het tweede gesprek lijkt Verheugd meer zelfverzekerd – zijn levenssituatie is ook drastisch veranderd tussen de twee gesprekken in – en daardoor meer sturend. In het eerste gesprek is Verheugd afwachtend en doet hij meer zijn best om tegemoet te komen aan mijn vragen. In beide gesprekken is hij open. Hij vertelt bijvoorbeeld uitvoerig over zijn ouderlijk huis en zijn huidige gezinssituatie. Ook laat hij per e-mail zijn gedachten over met name het eerste gesprek weten. In het tweede gesprek wil Verheugd vertellen over zijn eerste dag bij het kledingmerk waar hij ging werken, over zijn verblijf in Spanje en over zijn vrienden. Het is voor mij moeilijker om vragen te stellen, omdat Verheugd zelf meer het gesprek leidt. Na het tweede gesprek verwatert het contact tussen Verheugd en mij. De reden hiervoor zou kunnen zijn dat dergelijke gesprekken toch niet brengen wat Verheugd ervan had verwacht. Deze gedachte baseer ik op zijn wat lauwe reactie op de uitgeschreven tekst van het tweede gesprek. Daarnaast kan ik me voorstellen dat na twee gesprekken duidelijk wordt dat er toch wel

sprake is van ‘eenrichtingsverkeer’, omdat mijn respons op zijn e-mails vermoedelijk afstandelijker was dan hij gehoopt of verwacht had. Daaruit werd waarschijnlijk duidelijk dat ons contact eerder beroepsmatig dan vriendschappelijk was. Ook werd Verheugd vlak voor ons tweede gesprek geïnterviewd door Bram van Splunteren voor een VPRO-televisieprogramma. Verheugd raakt op interviewgebied vermoedelijk ook verzadigd. Verder krijgt hij, niet lang nadat hij zijn ontslag indiende bij het sportkledingmerk, een baan als docent aangeboden op een academie. Deze baan staat hem wel aan en ik vermoed dat het schrijven hierdoor, in elk geval tijdelijk, op de lange baan geschoven wordt. Onze gesprekken behoren bij de tijd waarin Verheugd thuis zat en schreef.

#### 4.3 BRONNEN

Verheugds ouders besteedden in hun opvoeding geen aandacht aan literatuur of kunst. Hij groeide dan ook op in een huis zonder boeken. Op school maakte Verheugd voor het eerst kennis met cultuur. Hij bezocht theatervoorstellingen, concerten en las romans en poëzie. Toch ligt het niet voor de hand dat op deze opleidingen uitvoerig aandacht werd besteed aan literatuur. De eerste opleiding die hij volgde was gericht op techniek en de andere twee op mode. De boekenkasten van Verheugd zijn nu om verschillende redenen interessant. Als er thuis en op zijn opleidingen niet veel aandacht is besteed aan literatuur, hoe is Verheugd dan tot zijn boekkeuze gekomen? In zijn kasten staan namelijk niet de minste namen<sup>1</sup>. Verheugd lijkt op leesgebied autodidact te zijn; hetzelfde geldt voor zijn schrijverschap. En alhoewel er geen echte opleiding voor romanschrijver bestaat – afgezien misschien van de School voor Journalistiek – zijn er wel beter voorbereidende opleidingen te bedenken dan de modeacademie. Toch belet dit hem niet zijn manuscript naar grote uitgeverijen te sturen.

Naast de inhoud van een boek lijkt het boek als materieel goed, zoals eerder gezegd, ook belangrijk voor Verheugd. Hij weet zich in zijn werkkamer letterlijk omringd door boeken. Zijn werktafel staat, zoals vermeld, zo opgesteld dat hij aan weerszijden, en achter hem, kan leunen op de boeken, die in de boekenkast staan opgetast. Verheugds huis is met oog voor detail ingericht. Niets staat er zonder dat er over is nagedacht. Het lijkt of de boeken zo staan opgesteld dat ze Verheugd ruggensteun geven.

Verheugd zegt dat hij met anderen over boeken spreekt. Zo noemt hij bijvoorbeeld zijn vrouw en Judith en Joost, maar uit onze gesprekken

wordt dit niet erg duidelijk, want het lijkt alsof hij moeite heeft met het formuleren van zijn gedachten over wat hij heeft gelezen.

Kenmerkend voor Verheugd, en de overige vertegenwoordigers van levensbeschouwingtype 1, is dat zij een overtuigde levensbeschouwing presenteren, waarin niet veel ruimte lijkt te zijn weggelegd voor twijfel of grijsgebieden. Deze uitgesproken levensbeschouwing lijkt in directe verbinding te staan met het lezen van boeken. De representanten van Levensbeschouwingtype 1 citeren veelvuldig uit boeken en nemen, zoals ik eerder liet zien, het taalgebruik hieruit over. Dit betekent dat zij zich gesteund voelen: zij zijn immers niet de enigen die er zo over denken. Levensbeschouwingtype 1 leunt van alle levensbeschouwingtypes het sterkst op boeken. Dit is niet zo verwonderlijk als bedacht wordt dat de levensbeschouwing van deze representanten, die allen geboren zijn tussen 1969 en 1971, nog niet volledig is uitgekristalliseerd. De verschillende bronnen worden op ongecompliceerde wijze met elkaar vermengd, of in de woorden van respondent Ruben Groot (1970): zij kiezen 'à la carte'. Dit betekent dat het verhaal van een opera gecombineerd wordt met de oosterse filosofie, de ideeën uit *De ontembare vrouw* met de idee van de Hortus Conclusus en ideeën uit de antroposofie kunnen een aanvulling vormen op het atheïsme. Deze tegenovergestelden bijten elkaar niet, maar lijken elkaar juist aan te vullen – ook al komt het voor een buitenstaander wellicht niet altijd even logisch over wat er gezegd wordt. De representanten van levensbeschouwingtype 1 lijken zich daar zelf niet aan te storen.

De vertegenwoordigers van levensbeschouwingtype 1 vermengen behalve bronnen ook verschillende genres en hoge en lage literatuur met elkaar. In de boekenkasten staan deze boeken gebroederlijk naast elkaar. Bij andere levensbeschouwingtypes is hiervan geen sprake. De representanten daarvan zijn juist vaak in het bezit van een schaduwboekenkast.<sup>56</sup> Hierin staat de literatuur die wel degelijk van belang was, maar die om verschillende redenen niet meer op een prominente plek uitgesteld mag worden.

Ruben Groot groeide op in het zuiden van het land, in een gezin met een hervormde vader en een katholieke moeder. De familie bezocht de kerk niet frequent en Groot omschrijft in het gesprek zijn achtergrond

---

<sup>56</sup> De schaduwboekenkast kan bestaan uit een paar dozen boeken in de kelder of op zolder, andere respondenten zetten schaduwboeken uit het zicht door ze achter hun andere boeken te plaatsen.

als antroposofisch. Hij doorliep op de eerste twee klassen na de Vrije School. In huize Groot was er aandacht voor cultuur. Vader was fotograaf en verschillende tantes van Groot volgden de kunstacademie. Er waren thuis boeken aanwezig en Groot en zijn jongere broer werden door hun ouders meegenomen naar musea en concerten. Ook op school kwam Groot in aanraking met cultuur. Noorse en Griekse mythen werden verteld. Groot hoorde er de verhalen van de gebroeders Leeuwenhart en hij las er de boeken van Hermann Hesse. Naast deze bronnen is er in Groots leesautobiografie ook aandacht voor de newageboeken van actrice Shirley MacLaine. Deze boeken zijn van een heel ander kaliber en de vraag is waarom Groot ze noemt. Waarschijnlijk doet hij dit omdat elk middel geheiligd is bij het construeren van de levensbeschouwing. Bij Groot geldt daarnaast dat hij zich bij het vertellen van zijn levensverhaal zeer bewust lijkt van de weg die hij heeft afgelegd. Hij was een jonge jongen die niet in staat was de *Mitleidsfrage* te stellen. Groot vertrok na de middelbare school een jaar naar Zweden, voelde zich daar alleen en vond troost in boeken. Hij ging studeren aan de kunstacademie en ontwikkelde zijn smaak op fotografiegebied. Met de boeken van MacLaine kwam hij door zijn moeder in contact. Groot acht zijn ouders hoog, ze zijn zijn beste vrienden, maar hij is de denker van het gezin, hij is filosofisch aangelegd ('filosofischer als mijn ouders ook, mijn ouders denken ook wel na, maar ik meer, denk ik'). De boeken van MacLaine staan in de boekenkast thuis, Groot verliet dit huis en ontwikkelde zich. Dit maakt hij duidelijk door de manier waarop hij over MacLaine vertelt. Hij noemt haar wel, maar lacht er een beetje bij, alsof hij wil zeggen dat dergelijke boeken thuishoren in de schaduwboekenkast en niet naast het oeuvre van Rilke of Hesse.

Ook sleutelrespondent Verheugd vermengt verschillende bronnen met elkaar. Hij leest net als Groot Hesse, maar daarnaast ook het werk van Connie Palmen, de boeken van psycholoog Piet Vroon. Verder leest hij literatuur over de Bijbel en over Griekse mythologie. Verheugd leest niet om in een andere wereld onder te duiken, hij leest (en schrijft) om zijn eigen wereld te begrijpen en te duiden. Lezen is voor Verheugd niet iets dat hij erbij doet als hobby, veeleer is het een activiteit die in directe verbinding staat met de manier waarop hij zijn leven vormgeeft. Het lezen zet hem aan het denken over levensbeschouwelijke onderwerpen en het geeft hem antwoorden op levensvragen. De vraag bij Verheugds leesgedrag is of hij vanuit boeken zijn vragen formuleert en zijn levensbeschouwing vormgeeft of dat er juist sprake is van een omgekeerde beweging,

waarbij hij op basis van vragen passende boeken uitzoekt en op grond daarvan zijn levensbeschouwing vormgeeft. Met het volgende citaat probeer ik antwoord op deze vraag te geven. Tijdens het tweede gesprek dat ik met hem voerde haalt Verheugd *De vrouw. De waarheid over het vrouwelijk lichaam* van schrijfster Natalie Angier uit zijn tas. Hij zegt hier het volgende over:

*Behalve dat ik mij natuurlijk een tikkeltje stoer aan de extreem feministische toon, het is continu wij meiden, en die zielige mannetjes, want het is waarschijnlijk ook duidelijk dat vijftien procent die dat leest vrouw is, maar het is zo geweldig, er staan zulke gave dingen in. Mijn idee van dat we zo langzamerhand maar af moeten van the man driven society, ja, dit is echt voer voor een nieuw hoofdstuk voor mij. Het is een beetje Piet Vroon. Tranen van de krokodil van Piet Vroon was voor mij de eerste rationaliserende stap, die ik blijkbaar eerst nodig had om te leren ontdekken, op een beetje basale wijze van hoe zitten de hersens in elkaar, waar werkt wat en wanneer werkt wat en vervolgens ben ik daar in een soort slipstream terechtgekomen. Daniel Dennett, dat vond ik ook zo'n enorme bron van rijkdom, dan worden die hersens ook een soort gereedschap wat je misschien wel kunt manipuleren. Piet Vroon merkt ook een aantal dingen op van de drie kenmerken, neocortex, limbisch systeem, hoe die geëvolueerd zijn door de eeuwen heen, wat groter en juist kleiner is geworden en hoe ze samenwerken en daar begint voor mij zeg maar het stukje van het onderscheid tussen man en vrouw ook, wat hij dan niet zozeer behandelt, en vervolgens las ik vlak daarna Connie Palmen en op de achterflap stond zoiets van 'en nu hebben ze de band tussen het hoofd en het hart doorgesneden' en toen had ik zoiets van: verdomd, dat basispakket heb ik nu wel te pakken, maar nu moeten die emoties er weer bij.*

Het lijkt er op basis van dit citaat op dat Verheugd aan de hand van literatuur zijn gedachten vormgeeft. Zijn levensbeschouwing is niet losjes gebaseerd op de gelezen literatuur, maar eerder is er sprake van een nadrukkelijke overname van de gedachten van een ander. Illustratief hierbij is zijn opmerking 'verdomd', in één van de laatste regels van het citaat. Hiermee geeft hij aan op gedachten gebracht te zijn door Palmen. Daarnaast wordt uit dit citaat ook duidelijk dat Verheugd leest als 'voer voor een nieuw hoofdstuk'. Lezen heeft dus meerdere functies. De eerstgenoemde functie is kenmerkend voor de representanten van levensbeschouwingtype 1. Uit

de interviewteksten van Groot en X wordt duidelijk dat taalgebruik uit deze boeken gekopieerd wordt om iets te kunnen zeggen over levensbeschouwing. In de tijd van het interview lijken zij zich erg sterk te baseren op ideeën van anderen. We zien dit terugkomen in hun gebruik van bronnen. Hieruit kopiëren zij levensbeschouwelijke woorden en termen. Hun ideeën over bijvoorbeeld de dood worden vormgegeven door wat zij daarover gelezen hebben. Hun eigen ervaringen hiermee komen veel minder duidelijk naar voren. Dit komt waarschijnlijk doordat zij het overlijden van naasten niet vaak hebben meegemaakt. Dit correspondeert ook met hun leeftijd.

#### 4.4 LEVENSBESCHOUWELIJKE PRAKTIJK

De levensbeschouwelijke praktijk van de representanten van ‘Levensbeschouwing à la carte’ is opvallend minder duidelijk weergegeven dan voor de andere types levensbeschouwing het geval is. Voor X geldt dit overigens niet. Zij vergelijkt haar manier van werken met mediteren. De twee andere representanten maken dergelijke vergelijkingen niet.

#### 4.5 LEVENSBESCHOUWELIJK TAALGEBRUIK

Zoals gezegd wordt het duidelijk uit Verheugds verhaal dat hij carrière-technisch en op persoonlijk vlak op een tweeklank staat. In de tijd dat hij probeert zijn boek uitgegeven te krijgen en tegelijkertijd een baan aangeboden krijgt bij een commercieel bedrijf, hebben wij veelvuldig contact. Verheugd schrijft mij in die tijd e-mails. Ik ontving de volgende tekst na zijn eerste werkdag bij het sportkledingmerk:

*Nervus, maar niet heel negatief begon ik aan de eerste werkdag bij mijn nieuwe werkgever; het werd een dramatische dag, het lukte me niet aansluiting te vinden bij deze voor mij, nu, volslagen vreemde wereld. Hun taal omcirkelde me als symbolen zonder betekenis, tekens zonder taal; ik begreep mijzelf en de context niet. Het is alsof ik in het afgelopen jaar zo dichtbij mijzelf ben gekomen bij datgene wat voor mij de essentie van mij is, dat ik nu niet meer terug over die metershoge muur de andere wereld in kan. En hoeveel angst ik ook heb om schepen te verbranden die nog in aanbouw zijn, ik heb besloten de baan af te zeggen. (Bizar, maar ik zie mijzelf het intypen: ‘af te zeggen’). Heb ik iets af te zeggen, zou een goede vraag kunnen zijn, een vraag die ik mezelf de afgelopen nacht een miljoen keer heb gesteld. Nee, dat heb ik niet, maar ik doe het wel. Ik weet nu zo goed*



*wat ik wel wil dat ik me niet meer kan verplaatsen in de dingen die ik niet echt wil. Veel twijfels, maar ook een paar heldere lijnen: het intens persoonlijk uiten is mijn kader, mijn hart en mijn wereld.*

De bovenstaande e-mail is een goede afspiegeling van de manier waarop Verheugd zijn levensverhaal vertelt. Hij gebruikt literaire trucs – hij presenteert zich aan mij ook als schrijver – zoals de vooruitverwijzing, om de aandacht van de lezer vast te houden en daarnaast geeft deze vooruitverwijzing een dramatische wending aan het verhaal: het is duidelijk dat Verheugd niet zomaar een verhaal vertelt, Verheugd is een bijzonder persoon, met bijzondere ervaringen. Daarnaast betekent deze manier van schrijven en vertellen dat Verheugd zich als een romanpersonage presenteert.

Verheugd maakt verder veelvuldig gebruik van tegenovergestelden, bijvoorbeeld ‘twijfels’ tegenover ‘heldere lijnen’ en ook ‘tekens zonder taal’ past in deze categorie. Deze tegenovergestelden lijken gebruikt te worden om formuleringen kracht bij te zetten en zo zijn ook zij een literair instrument. Een bijzondere tegenstelling in deze e-mail is verder ‘positief’ versus ‘negatief’. Positief is ‘dichtbij mijzelf komen’, de ‘essentie’ die daaraan verbonden is en ‘het intens persoonlijk uiten’. Dit uiten wordt verbonden aan ‘hart’ en dit betekent dat het essentieel is: zonder een hart kun je niet leven. Negatief is: ‘aanpassen aan’ dat gesymboliseerd lijkt te zijn door het werk dat Verheugd bij het sportkledingmerk doet.<sup>57</sup>

Verheugd positioneert zichzelf voortdurend ten opzichte van de ander of de anderen. Door mensen of gebeurtenissen zo op te voeren, krijgt de lezer meer inzicht in Verheugd zelf. Daarnaast wordt de buitenwereld op een opvallende manier beschreven. De situatie zoals geschetst door Verheugd doet denken aan een Babylonische spraakverwarring. Deze situatie benadrukt de vreemdheid van de buitenwereld, want Verheugd verstaat de vertegenwoordigers van deze wereld niet. Dat maakt van hem de ultieme buitenstaander. Het betekent ook dat taal in dergelijke processen van insluiting en buitensluiting een grote rol speelt.

Op grammaticaal niveau valt het op dat in de eerste regels de verleden tijd gebruikt wordt, dan wisselt hij van tijd en schrijft hij ‘het is alsof ik in het afgelopen jaar ...’. In de tegenwoordige tijd wordt uitleg gege-

---

<sup>57</sup> In paragraaf 3.2.8 haalde ik Mishler aan: ‘Our understanding of their stories as identity narratives depends on a relational conception of identity. How they define themselves, “who” they are, reflects the particulars of their social space and their ways of positioning themselves within it’ (Mishler 1999:144).

ven waarom Verheugd niet terug kan keren naar zijn nieuwe werkgever. De nadruk ligt met het gebruik van de tegenwoordige tijd op deze uitleg en op de nieuwe verworvenheden: 'het dichtbij jezelf komen'.

Verheugd moet een belangrijke keuze gaan maken en om hiertoe te komen voert hij verschillende personages op in zijn verhaal. Zo zijn daar Judith en Joost – de mensen met wie hij en zijn vrouw naar Spanje vertrokken. Zij representeren zijn creatieve, niet-conformistische kant. Naast hen verschijnen meer personages ten tonele, zoals een huisarts en een psycholoog. Hij bezoekt hen na zijn eerste werkdag.

*Als je (de huisarts) uitlegt wat er gebeurt, dan is er een soort onbegrip, ja, daar ben jij toch te slim voor, als je dan vervolgens vertelt dat je de baan nodig had en het is een hele vriendelijke huisarts, is ongeveer net zo oud als ik, een rustige, jonge kerel, heeft jaren in Engeland gewoond, hè heeft echt iets van de wereld gezien, zeker geen domme vent, dus op een gegeven moment zei hij zoiets van: ja maar god, zou je dan met die baan ineens je gezin kunnen onderhouden, ik zei: ja natuurlijk, het betaalde hartstikke goed, dus ja dan waren we in elk geval uit de financiële zorgen en dan slaat zo'n gesprek om hè dan voel je gewoon dat hij denkt: van goh, wat ben je toch een sukkel man, dat je dat niet hebt gedaan.*

De huisarts lijkt op Verheugd. Hij is van dezelfde leeftijd, vriendelijk, rustig, hij heeft iets van de wereld gezien en is volgens Verheugd niet dom. Dat laatste lijkt belangrijk te zijn voor Verheugd, want in de tweede regel zegt hij: 'daar ben jij toch te slim voor'. Zoals gezegd is Verheugd autodidact en het zou kunnen zijn dat hij hierdoor toch in een bepaalde mate onzeker is. Dergelijke uitspraken dienen mijns inziens dan ook om deze onzekerheid weg te nemen. Door de huisarts als personage op te voeren, vertelt Verheugd de lezer over zichzelf. De huisarts is in het verhaal van Verheugd een 'personified and idealised concept of the self' (McAdams, 1993). De psychologe speelt in het verhaal een andere rol.

*Het [de psychologe] was iemand die heel goed nadacht over de dingen en die eigenlijk ook na vijftig minuten zei: moet je luisteren, los van alle dingen die jij denkt dat je nodig hebt, als je die dingen gewoon loskoppelt en gewoon dan zegt van: wat ben ik en wat wil ik doen, dat weet je allang en dat wist je vorig jaar en het jaar daarvoor (ook al), dus feitelijk hoef je hier niet te komen, dit is waar ik normaal gezien een aantal sessies over doe,*

*maar dat is dus niet nodig, want je weet het al, dus je kunt net zo goed weer naar huis gaan en vervolgens kregen we een heel leuk gesprek en had ze op het laatst zoiets van: goh, ik hoop dat ik net zoveel voor jou kan doen als jij voor mij kunt doen, want voor mij is het ook hartstikke leuk, dus, ja, het is een beetje gek, maar ik wil wel, zullen we aantal gesprekken gaan doen en geld moet ik dan maar zien, misschien kun je, doe maar een bod, zei ze, dus dat is wel leuk.*

Op deze enigszins indirecte manier – hij laat de psychologe het zeggen – laat Verheugd weten dat hij zijn keuze gemaakt heeft, maar daarnaast dicht hij zijn personage positieve eigenschappen toe en probeert hij zo zijn eigen onzekerheid weg te nemen. Hij is niet zo onbesluitvaardig als misschien in eerste instantie het geval leek, want volgens de psychologe wist Verheugd allang wie hij was: een schrijver. Hij heeft daarbij ook niet het aantal sessies nodig die anderen vaak wel geboden wordt. Bovendien is hij een interessant persoon, want de psychologe wil graag verder met hem praten, omdat zij daar zelf ook iets aan kan hebben. Daarnaast krijgen de bovenstaande punten extra gewicht doordat de psychologe iemand is ‘die heel goed nadacht over de dingen’.

Bij beeldend kunstenaar Irene X, een andere informant die ik tot levensbeschouwingstype 1 reken, is de bron van de tegenovergestelden ‘het goede’ en ‘het kwade’ uit het kerkelijke taalgebruik dat ze van huis uit kent. X stopte – net als Verheugd – met haar kerkbezoeken toen zij een jaar of zestien, zeventien was. Daarna heeft zij nooit meer als kerkganger een kerk bezocht. Het lag voor haar dan ook niet voor de hand om het kerkelijke idioom te gebruiken. ‘Het goede’ en ‘het kwade’ uit het taalgebruik van haar ouders werd omgezet naar een eigen taalgebruik, waarbij zij wel bleef vasthouden aan deze tegenovergestelden. ‘Het goede’ veranderde zij in ‘vertrouwen’ en ‘het kwade’ in ‘wantrouwen’. Deze termen kwam zij tegen in het boek *De ontembare vrouw* van Clarissa Pinkola Estés. In het boek wordt de wolfsvrouw gezien als het archetype van een ontembare vrouw. Zij schuilt in elke vrouw en zij wordt omschreven als de instinctieve natuur van vrouwen, naar wie zij terug kunnen keren. In *De ontembare vrouw* vertelt Estés de verhalen of sprookjes waarmee zij teruggevonden kan worden. De wolfsvrouw is voor X erg belangrijk. Zij heeft de vrouw in gedachten gevisualiseerd en deze vrouw, die ook in X zelf huist, schenkt haar troost, energie en rust, zo vertelt zij. Waar anderen spreken over een ziel of over een geest, gebruikt X ‘wolvijn’. Het boek van Estés

gebruikt X op verschillende manieren. Niet alleen biedt het haar een bepaald taalgebruik, daarnaast fungeert het als gids. X laat het boek op een willekeurige bladzijde openvallen en vindt zo titels voor haar werk. Een van haar beelden kreeg een titel mee, die 'terugstromen' of 'in zichzelf keren' als betekenis heeft.

*Ik vond dat heel goed bij het beeld passen, omdat het een heel erg in zichzelf gekeerd beeld is en in het boek De ontembare vrouw stond uitgelegd dat in zichzelf stromen, in zichzelf keren twee betekenissen kan hebben: een negatieve en een positieve en de positieve is dat je heel erg tot jezelf komt, als zeg maar je innerlijke zelf dat je heel erg in evenwicht met jezelf bent en als negatieve dat je te veel in jezelf zit en het contact met de buitenwereld verliest. En eigenlijk vond ik dat heel mooi, omdat het ook de kern van het werk is.*

Het boek wordt gevolgd in de tweeledige betekenis van 'in zichzelf stromen' en 'in zichzelf keren'. Deze twee kanten komen ook naar voren bij een ander beeld van X, de eenhoorn. Dit beeld gaat over verlangen en ook daar bestaan twee soorten van: verleiding en het verlangen naar een pure, soort hemelse wereld, vertelt X. Vroeger werd de eenhoorn vaak samen met een heilige maagd in de Hortus Conclusus afgebeeld. Deze omsloten paradijswereld trekt X aan, omdat er naast deze wereld nog een andere wereld moet zijn. ('Als je buiten de Hortus Conclusus bent, dan verlang je ernaar om erin te zijn, naar dat pure, dat paradijselijke, maar Adam en Eva verlangden ook naar de appel, die tegenstrijdigheid vind ik heel mooi').

#### 4.6 CONCLUSIE

De representanten van dit type levensbeschouwing groeiden voor het overgrote deel op in kerkelijke gezinnen. Deze religieuze achtergrond koesteren zij niet. Religie wordt door hen geassocieerd met dogma's, regels, bekrompenheid en oppervlakkigheid.

De vertegenwoordigers van 'Levensbeschouwing à la carte' gebruiken voor de constructie van hun levensbeschouwing verschillende soorten bronnen en zij mengen hoge en lage literatuur met elkaar. Zo worden inzichten uit Hermann Hesse gecombineerd met die van oud-actrice Shirley MacLaine. Deze kunstenaars leunen niet alleen sterk op de inhoud van boeken, daarnaast nemen zij hier letterlijk termen uit over.

De levensbeschouwelijke praktijk van de vertegenwoordigers van dit type levensbeschouwing heeft met name te maken met de manier waarop zij werken. Zo meent Irene X dat de manier waarop haar sculpturen tot stand komen, overeenkomsten vertoont met mediteren.

Het levensbeschouwelijke taalgebruik van de kunstenaars die ik tot dit type reken, kan getypeerd worden door tegengestelden: 'positief' staat tegenover 'negatief'. 'Het goede' en 'het kwade' (vervangen door respectievelijk 'vertrouwen' en 'wantrouwen') uit het kerkelijke taalgebruik waarmee de respondenten opgroeiden, lijken de uitgangspunten hiervan. Bij geen van de representanten van de andere levensbeschouwingtypes kwam ik deze hang naar tegenovergestelden tegen. Het is typerend voor de informanten van 'Levensbeschouwing à la carte' en het hangt nauw samen met hun levensbeschouwing, hun levensfase en hun zelfverzekerdheid.

De verbinding tussen bronnen en dit taalgebruik is zeer duidelijk aanwezig (zie ook het punt 'bronnen' hierboven).

Hoofdstuk 5  
LEVENSBESCHOUWINGTYPE 2  
'OP DE HOGE'<sup>58</sup>

*Het heeft me altijd opgewacht –  
Maar waarom vrees ik dan ineens het bad  
Alsof het heel snel leeggelopen is?*

*Dat zo ik sprong – ik wil, ik wil –  
Ik vallen zou en niets mij ving?*  
Willem Jan Otten

5.1 INTRODUCTIE VAN HET LEVENSBESCHOUWINGTYPE

Het levensbeschouwingstype 'Op de hoge' is genoemd naar een gedicht van Willem Jan Otten. De sleutelrespondent van dit type levensbeschouwing, Caren van Herwaarden las tijdens het tweede gesprek dat ik met haar voerde het gedicht aan mij voor en aan de hand hiervan schetste zij het beeld van haar eigen levensbeschouwing.

De tien representanten van 'Op de hoge' zijn geboren tussen 1960 en 1965, ze zijn vrouw en ze leven veelal zonder kinderen in de grote stad. Ze hebben een religieuze achtergrond waartegen ze zich niet afzetten. Integendeel: ze zijn 'naar huis teruggekeerd'. Deze weg terug naar huis moet echter niet letterlijk opgevat worden. De representanten van dit type weten het mooie of intrigerende van de kerk te gebruiken voor de constructie van hun eigen levensbeschouwing. Ze leunen voorts minder op de levensbeschouwelijke of religieuze ideeën van anderen en dit onderscheidt hen meteen van de vertegenwoordigers van levensbeschouwingstype 1 'Levensbeschouwing à la carte'. De Bijbel is voor de vertegenwoordigers van 'Op de hoge' een bron waaruit geput kan worden, net zoals een strofe uit een gedicht of een (auto)biografie van een dichter dit kan zijn. De ver-

---

<sup>58</sup> 'Op de hoge' is een gedicht van de Nederlandse dichter, toneel- en romanschrijver Willem Jan Otten (1951). Van hem verscheen in 2003 bij Uitgeverij G.A. van Oorschot een dichtbundel met de gelijknamige titel.

vertegenwoordigers van dit type hebben met andere woorden een rijk arsenaal aan bronnen tot hun beschikking en zij maken hier dankbaar gebruik van.

Levensbeschouwingstype 2 ‘*Op de hoge*’ wordt door beeldend kunstenaars en een schrijfster vertegenwoordigd. Het werk van de beeldend kunstenaars van dit type wordt in binnen- en buitenland geëxposeerd. Het literaire werk van de schrijfster die dit type representeert werd voor verschillende prijzen genomineerd en ook bekroond. De vertegenwoordigers van ‘*Op de hoge*’ zijn met andere woorden succesvolle kunstenaars. Hun werk wordt tentoongesteld en de boeken worden gepubliceerd en besproken in dag- en weekbladen. Ook verschenen er interviews met hen in toonaangevende kranten en weekbladen en bijvoorbeeld glossy tijdschriften. De representanten van ‘*Op de hoge*’ exposeren op verschillende plekken. Hun werk én hun persoon zijn, sinds ik hen volg, steeds prominenter verschenen in musea, galeries en dag- en weekbladen.

Het levensbeschouwelijke taalgebruik van de representanten van ‘*Op de hoge*’ is persoonlijk van toon en het wordt gekenmerkt door het gebruik van woorden als ‘kwetsbaarheid’, ‘openheid’ en ‘vertrouwen’. Om hun diepste gevoelens te kunnen beschrijven wendden de kunstenaars zich tot dichters, fictieschrijvers, essayisten, maar met name tot dichters, die in staat zijn om vaak hun meest existentiële emoties te verwoorden.

In het geval van enkele vertegenwoordigers kan gezegd worden dat het persoonlijke ook in het werk niet geschuwd wordt, dat omschreven kan worden als semiautobiografisch of autobiografisch.

## 5.2 ACHTERGROND VAN DE SLEUTELRESPONDENT

CAREN VAN HERWAARDEN (1961)

Van Herwaarden groeide op in het zuiden van Nederland in een katholiek gezin. Deze katholieke achtergrond speelt in haar werk een grote rol. In een interview met Simon Knepper<sup>59</sup> vertelt ze:

*Lichaam en zinnelijkheid hebben in het christendom een veel belangrijker plaats dan in bijvoorbeeld het jodendom en de islam. Vanwege de mensgeworden en gepijnigde Christus, inderdaad. Maar je kunt ook denken aan het beeld van de moeder die haar kind zoogt. Of aan de heilige Sebastiaan*

---

<sup>59</sup> Simon Knepper (2004). ‘Bach, en de kunst van het aquarelleren’. In: *AMC magazine*.

*met zijn met pijlen doorboorde lichaam. Vol homo-erotische connotaties, dat beeld, maar het gaat nog veel dieper. De hele christelijke beeldentuin zit barstensvol herkenbare informatie over sterfelijkheid, pijn, getergdheid, onvoorwaardelijke liefde, troost. Een baaiert van oermenselijke instincten. Het kan bijna niet anders of die herkenbaarheid is een van de redenen van het succes van dat geloof. Als je de lichamelijke symboliek in middeleeuwse schilderijen ziet, de stand van de handen, van de vingers – intuïtief verstaan we dat ook als eenentwintigste-eeuwers onmiddellijk. Het is van alle tijden.*

Het katholieke geloof is met name interessant voor Van Herwaarden op beeldend gebied. Van Herwaarden bezoekt de kerk niet om te gaan biechten; ze is wel geïntrigeerd door het beeld dat biechthokjes oproepen: de mensen die op hun knieën liggen, de schoenen die allemaal dezelfde kant op wijzen.

Opvallend is dat Van Herwaarden – en ook een paar van de andere respondenten van levensbeschouwingstype 2 ‘Op de hoge’ – steeds prominenter het religieuze in hun werk naar voren laten komen. Van Herwaarden is in 2008 *artist in residence* in een klooster en respondente Jacolien de Jong – zij behoort ook tot dit type levensbeschouwing – exposeerde in 2007 onder de titel ‘En God dacht dat het goed was’. Zij deed in ditzelfde jaar als kunstenaar mee aan een tentoonstelling met de titel ‘Als man en vrouw schiep hij hen’ en zij gaf haar werken titels als ‘Adam verleid’ en ‘Eva’s klokhuis’.

Van Herwaarden ging op haar negentiende naar een kunstacademie in het oosten van het land en daarna volgde ze een vervolgstudie in Amsterdam. In haar academietijd werkte ze abstract, hoewel ze thuis stiekem figuratief werk maakte. Van Herwaarden kwam niet openlijk uit voor haar figuratieve werk, omdat het in die tijd op de academie *not done* was. Na haar afstuderen kwam ze – op aanraden van een vriendin – toch naar buiten met haar figuratieve werk en haar ‘coming out’ als figuratief tekenaar was vanaf toen een feit. Van Herwaarden bouwde in de jaren na haar afstuderen gestaag verder aan haar beeldend oeuvre. Zij tekende jarenlang in de medische en natuurhistorische collecties van een museum in Nederland. Het werk dat ze daar maakte, liet ze vooral uit piëteit met degenen die ze natekende en hun dierbaren, nergens zien.

*Er staan daar doodgeboren en soms mismaakte foetussen, die zijn allemaal door de ouders afgestaan. In het belang van de wetenschap, maar niet met*



*minder verdriet en wanhoop. Zo'n zaal staat vol met in de grond geslagen verwachting en hoop.*

Van Herwaarden intrigeert als beeldend kunstenaar en als mens. Knepper beschrijft haar als volgt:

*Aandachtige ogen die zich geen detail laten ontgaan. Ze is mooi op een moeilijk te beschrijven manier. Open, hartelijk, met de ongekunsteldheid die wapenrustingen doet verkrumelen en poseurs tot onmiddellijke inkeer brengt.*

Zelf voel ik me betrappt als Van Herwaarden spreekt over troost – een van de levensbeschouwelijke thema's die steeds terugkomen in werk en leven – en opmerkt dat ik telkens mijn theekopje tegen mijn wang vlei, alsof ik zelf op zoek ben naar troost of naar steun. Van Herwaarden is een scherp observator; een kwaliteit die meer vertegenwoordigers van dit levensbeschouwingstype typeert.

Terug naar de achtergrond van sleutelrespondent Van Herwaarden. In verschillende publicaties over de kunstenares wordt een opvallende hobby, namelijk het verzamelen van plaatjes van blote mensen, veelvuldig genoemd. Van Herwaarden verzamelde geen afbeeldingen van blote mensen omdat ze er seksueel opgewonden van raakte, ze was daarentegen juist 'gebiologeerd door de kwetsbaarheid, de onschuld van naaktheid. Ik wilde zien wat mensen tot mensen maakt'. Van Herwaarden haalt ter ondersteuning hiervan de woorden van de Portugese dichter Fernando Pessoa aan: 'Alles wat er gebeurt op de plaats waar we leven, gebeurt in ons. Alles wat verdwijnt van hetgeen we zien, verdwijnt in ons'.<sup>60</sup> Met dit citaat duidt ze haar eigen werk. Pessoa's uitspraak vat Van Herwaardens gedachten over het lichaam en de sporen die daarin te vinden zijn, adequaat samen. Naast Pessoa is Armando op dit gebied belangrijk voor Van Herwaarden. Deze beeldend kunstenaar, violist en schrijver van proza en poëzie woonde tijdens de Tweede Wereldoorlog dichtbij 'Kamp Amersfoort'. De bomen in het bos bij het kamp waren getuige van de wreedheden die zich in het kamp afspeelden, maar dit belette ze niet om in het voorjaar weer uit te lopen en te bloeien. Armando spreekt over 'schuldig landschap' en Van

---

<sup>60</sup> Fernando Pessoa (1990). *Het boek der rusteloosheid*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Herwaarden verbindt ‘schuldig landschap’ aan haar concept van ‘schuldig lichaam’. Ze zegt:

*Alles wat zich ergens heeft afgespeeld, tekent de omgeving. Dat geldt ook voor het lichaam. Ik kan me voorstellen dat onze emoties fysieke sporen nalaten. Je zou het kunnen vergelijken met het schuldig landschap van Armando. Als ik oorlogsmisdadigers voor het Joegoslavië-tribunaal zie staan of ik denk aan de Neurenberger-processen, dan kan ik mij niet voorstellen dat het lichaam van deze mensen hetzelfde blijft. Ik verwacht dat er bulten te zien zijn of andere wanstaltige uitgroeisels.*

Haar werk vindt zijn oorsprong in de achtergrond van Van Herwaarden. Van Herwaarden vindt de manier waarop katholieken omgaan met beelden inspirerend. Ze spreekt vol vuur over de manieren waarop Maria en Jezus afgebeeld worden.

#### *5.2.1 Huidige levenssituatie en actuele levensthematiek*

Met Van Herwaarden sprak ik twee keer. Het eerste gesprek vond plaats in september 2003 en het tweede gesprek voerden we in februari 2004. Tussen deze twee gesprekken in vertrok de kunstenares voor twee maanden naar Spanje. Tijdens ons tweede gesprek vertelt zij over de inzichten die zij daar opdeed en de invloed die dit heeft op haar huidige werk. Ook reflecteert Van Herwaarden in dit gesprek op het eerste interview. Van dit gesprek maakte ik aantekeningen die ik aan van Van Herwaarden stuurde.<sup>61</sup> Ik schreef haar onder andere dat het me was opgevallen dat ze op een paar momenten in dit gesprek aangaf iets stom, kinderachtig of naïef te vinden en dit verbond aan religie. Zo vertelde Van Herwaarden dat ze, toen ze klein was, een bepaald beeld van God had. Hij was er altijd en zag alles: ‘Dat maakte me minder voorzichtig. Ik dacht dat ik nog wel even over kon steken. Hij lette toch op mij. Stom hè?’ Wanneer Van Herwaarden over oorlogsmisdadigers spreekt, meent ze dat men aan hen zou moeten kunnen zien wat ze op hun geweten hebben. Ze noemt dit vervolgens een nogal simpele gedachte en ze zegt: ‘dit heeft waarschijnlijk te maken

---

<sup>61</sup> Bij enkele respondenten was ik als interviewer meer uitgesproken in mijn rol. Dit was het geval bij Van Herwaarden. Dit komt vooral omdat ik twee gesprekken met haar voerde, waardoor reflectie meer mogelijk is. Het gebeurde ook dat ik met een kunstenaar na afloop van het gesprek contact hield. Ook dan reflecteerden we vaak nog op het interview en dan bracht ik tevens explicieter mijn eigen mening naar voren.

met mijn katholieke achtergrond'. Een aantal maanden nadat ik haar voor het laatst sprak in het kader van mijn onderzoek, stuurde Van Herwaarden mij een briefje waarin ze schreef dat ook het religieuze lichaam een steeds belangrijkere rol ging spelen in haar beeldend werk.

#### 5.2.2 De gespreksituatie

Van Herwaarden leerde ik kennen doordat zij en een vriendin van mij een gemeenschappelijke vriendin hebben. Beide gesprekken die ik met Van Herwaarden voerde, vonden plaats in haar atelier, dat zich in een groot complex bevindt in één van de populaire wijken van Amsterdam, vlakbij het Vondelpark. De notities die ik van het eerste gesprek maakte, vormden de opmaat voor het tweede gesprek.

Op uitnodiging van Van Herwaarden bezocht ik ook een lezing met diavoorstelling die zij over haar werk gaf als voorbereiding op een presentatie die zij zou geven bij een tentoonstelling. Op initiatief van de kunstenaar woonde ik daarnaast vijf keer een avond bij waar gesproken werd over het thema troost. Van Herwaarden had hiervoor een schrijver, drie kunstenaressen en twee wetenschappers uitgenodigd. Deze avonden hadden de vorm van zogenaamde salonbijeenkomsten. De avond werd ingeleid door één van de gesprekspartners. Een deelnemer die zijn vrouw vrij recent verloren had, vertelde over dit verlies en over hoe teleurstellend anderen hierop reageerden. Een andere deelnemer hield een verhandeling over troost naar aanleiding van Gus van Sants film *Elephant* (2003). Aanluitend vond discussie plaats over troost. Toen alle deelnemers – dus ik ook – aan de beurt geweest waren om een inleiding over het thema troost te geven, stopten de bijeenkomsten.

#### 5.3 BRONNEN

In het atelier van Van Herwaarden staat, net zoals bij veel andere respondenten, een boekenkast. Op de boekenplanken vinden we – naast kunstboeken – dichtbundels, dagboeken en literaire tijdschriften. Van Herwaarden lijkt goed op de hoogte te zijn van het literatuuraanbod. Zo noemt ze niet alleen verschillende schrijversnamen en titels, maar spreekt ze ook over verschillende literaire tijdschriften zoals *De Poëziekrant* en *Tirade* en zij vertelt een abonnement op het eerstgenoemde tijdschrift te hebben.

Niet alleen de inhoud van boeken kan een rol spelen in werk, leven en levensbeschouwing van de kunstenaars die ik sprak, maar ook de illu-

straties. Zo vertelt Jacolien de Jong – ook een vertegenwoordiger van dit type:

*Hoe kom je aan je beelden? Waar komt het vandaan? Op een gegeven moment ontdekte ik dat in oude kinderboeken plaatjes staan, als kind vond ik dat een heel mooi boek, en wat grappig dat ik daar nu dingen uit gebruik. Zonder het zelf te weten, want het is een bepaald verhaal, van een meisje of een elfje wat op een waterlelie zit, met een plaatje met vleugeltjes en dan denk ik: nou, dat, nee, Maar ik ben er echt van overtuigd dat je beelden met je meedraagt. Dat je echt een database in je hoofd hebt met plaatjes, die ooit heel veel indruk op je hebben gemaakt (...) Ik zoek toch een beetje van wat de oorspronkelijkheid van mijn werk is. In hoeverre citeer ik nou allemaal dingen. Dat zijn wel verrassende dingen om te ontdekken.*

#### 5.4 LEVENSBESCHOUWELIJKE PRAKTIJK

Bij de representanten van ‘Op de hoge’ – en ook bij de vertegenwoordigers van de andere types levensbeschouwing – speelt hun kindertijd een prominente rol in de manier waarop zij over het kunstenaarschap spreken. Vaak werd daar de basis hiervoor gelegd. Zo deed schrijfster Maya Rasker – één van de vertegenwoordigers van dit type levensbeschouwing – de liefde voor het woord op in het huis van haar grootouders.

*Mijn grootvader was dominee en hoogleraar, voor mij was zijn studeerkamer een groot boekenbal. In mijn herinneringen zat hij altijd of te lezen of te schrijven en ik mocht daar bij zijn, met mijn voeten op de Statenbijbel naast hem aan zijn bureau. Oma is de vrouw van de verhalen, de hele familie-kroniek zat in haar hoofd. Als zij kookte ging ik op het granieten aanrecht zitten, bij voorkeur met mijn voeten in de gootsteen, en luisterde naar haar. Ik denk dat mijn liefde voor het verhalen vertellen door deze twee mensen is gewekt.<sup>62</sup>*

Beeldend kunstenaar Van Herwaarden ontwikkelde in haar kindertijd het besef dat God haar altijd kon zien. Deze manier van kijken komt terug in haar werk en bepaalt voor een deel het perspectief waar zij voor haar beeldend werk vaak gebruik van maakt.

---

<sup>62</sup> Uit een biografische schets van Joz Brummans naar aanleiding van de toekenning van het Gouden Ezelsoor (april 2001) voor haar debuutroman *Met onbekende bestemming*.

*Ik geloofde in een heel simpele God die op ons neer kijkt. Ik heb mezelf altijd voortdurend van boven bekeken gevoeld en mij dat ook letterlijk voorgesteld. Dat beeld is heel vertrouwd. Het idee dat God je altijd ziet en ook steeds al je gedachten kent heeft iets primitiefs. De bedoeling is dat je je daardoor beter en minder zondig gaat gedragen. Maar het omgekeerde kan ook: als er toch een God is die alles ziet, kan ik het ook lekker spannend maken door uitdagende dingen te denken en te doen. Stoute dingen: er is altijd publiek.*<sup>63</sup>

De connectie tussen religie en erotiek, die haar werk en levensverhaal (gedeeltelijk) typeert, legde Van Herwaarden voor het eerst in haar kindertijd. De blik van God daagde haar uit tot het doen van ‘stoute dingen’. Diezelfde blik zou ook het religieuze perspectief worden van waaruit zij de mensen in haar tekeningen portretteert: zij worden van bovenaf gezien afgebeeld. Bij een expositie van haar werk schreef Van Herwaarden de tekst *Vlek wordt mens* (2004). Uit deze tekst wordt ondubbelzinnig duidelijk hoezeer het maken of creëren van de kunstenaar verbonden wordt met scheppen – in de Bijbelse zin van het woord.

*Als kunstenaar ben je almachtig, je kunt in je tekeningen gezamenlijke drijfveren blootleggen en er constructies mee bouwen. Ik zeg tegen de vlek: jij bent een mens. Vlek luistert. Eenmaal mens, wordt de buurvlek óók een mens. Het moment dat een vlek overgaat in een mensvorm is magisch, alsof er leven in geblazen wordt.*

De katholieke achtergrond van Van Herwaarden en de ideeën die zij in haar jeugd ontwikkelde over God, hebben, met andere woorden, nog altijd veel invloed op haar beeldend werk.

## 5.5 LEVENSBESCHOUWELIJK TAALGEBRUIK

Het levensbeschouwelijke taalgebruik van de vertegenwoordigers van ‘*Op de hoge*’ is, meer dan bij de andere types levensbeschouwing het geval is, doordrenkt van woorden die met het persoonlijke te maken hebben. Bij deze representanten zijn werk en privé dusdanig met elkaar verweven dat ze amper nog van elkaar losgeweekt kunnen worden. De drang tot het

---

<sup>63</sup> Caren van Herwaarden in een interview met Esther Polak. Deze tekst is opgenomen in de catalogus *When we come close* (2001) en is ook te lezen op Van Herwaardens website.

uithalen hiervan is bij de vertegenwoordigers van dit type overigens nagenoeg niet aanwezig. Werk en privé bestuiven elkaar: dit kan zowel een vruchtbare bestuiving zijn als één die een vicieuze cirkel creëert.

Bij Christina de Vos (1965) – één van de representanten van ‘*Op de hoge*’ – gebeurde dit laatstgenoemde toen iemand in haar directe omgeving overleed. Deze persoonlijke omstandigheden beïnvloedden haar werk als kunstenaar dusdanig dat zij niet meer in staat was om beeldend werk te maken. Haar werk als receptioniste leed niet onder deze gebeurtenis.

De Vos vertelde mij dat ze momenteel niet vaak in het atelier komt, dat zich in één van de kamers van haar huis uit de jaren tachtig van de twintigste eeuw bevindt. Het was voor haar belangrijk om mij op de hoogte te brengen van het overlijden van een dierbare, omdat het invloed heeft op haar werk en leven en daardoor ook op ons gesprek.

De Vos vertelde mij, toen ze koffie voor ons zette in haar keuken en het gesprek nog niet opgenomen werd, over een muzikant die een in haar ogen treffende uitspraak had gedaan. Zodra we zijn geïnstalleerd voor het gesprek dat ik wel op zal nemen, kom ik hierop terug:

*RH We hadden het over die zin en over het atelier, wat jij zei, vertrouwd en veilig en die muzikant haalde je aan.*

*CV Ja.*

*RH Die had gezegd: ik weet niet of het zin heeft wat ik doe, maar ik voel me wel thuis als...*

*CV Ja, ik weet dat ik me thuis voel als ik muziek maak.*

‘Vertrouwd’ en ‘veilig’ zijn de woorden die De Vos gebruikt om het atelier te omschrijven. Het is niet een plek waar anderen in en uit kunnen lopen, want de kunstenaar is daar op haar kwetsbaarst. Er staat in het atelier bijvoorbeeld werk opgesteld dat nog niet af is en waarover de buitenwereld nog geen oordeel mag vellen. Aan ‘vertrouwd’ en ‘veilig’ koppelt De Vos in het bovenstaande citaat het begrip ‘thuis voelen’. In het gesprek haal ik aan wat De Vos volgens mij had gezegd over de muzikant: ‘ik voel me *wel* thuis’, De Vos neemt dan de gespreksbeurt<sup>64</sup> van mij over en po-

---

<sup>64</sup> Binnen de conversatieanalyse (zie bijvoorbeeld Houtkoop-Steenstra 2000; Mazeland, 2003; Sacks, Schegloff en Jefferson 1974) wordt er uitgebreid onderzoek gedaan naar dergelijke beurtwisselingen. In dit gesprek is het opvallend dat De Vos mij niet uit laat praten, maar zelf de beurt neemt: De Vos deed dat op andere plaatsen in het gesprek niet. De Vos

neert zijn uitspraak veel stelliger: 'ik *weet* dat ik me thuis voel'. 'Vertrouwen', 'veiligheid', 'thuis voelen' of 'thuis komen' zijn ook woorden die Wuthnow schaaft onder 'returning home' – een sleutelbegrip voor dit type levensbeschouwing. In zijn woorden:

*Artists value a space that combines something of their personal history with tangible symbols of religious meaning. (...) Returning home may be accomplished through a family altar adorned with a treasured Bible, an icon, or a picture, perhaps accompanied by family photographs or childhood mementos. Such a space serves as a reminder of the continuities in one's life. (Wuthnow 2001:85-86)*

Deze 'symbolic security of returning home' (2001:85) vindt De Vos, net als de muzikant die ze citeerde, in haar atelier. De Vos voelt zich als kunstenaar een buitenbeentje in de maatschappij, maar niet in het atelier: 'daar is alles op z'n plaats'. In de ateliers, maar soms ook in de woonvertrekken van een overgroot deel van de kunstenaars die ik sprak, vinden we vaak de door Wuthnow beschreven symbolen. Aan de hand van foto's, citaten die op losse blaadjes op de muur geprikt zijn, oud werk, bepaalde boeken, een kaarsje dat altijd brandt, een ansichtkaart ooit gestuurd door een geliefde, of een ingelijste brief, spreken kunstenaars over hun levensbeschouwing en over hoe hun levensbeschouwing vorm heeft gekregen. Deze persoonlijke 'mementos' illustreren hun persoonlijk getinte taalgebruik.

#### 5.5.1 'De hunkering dat de herinnering tenminste blijft'

Nadat zij met het overlijden van een dierbare is geconfronteerd, zoekt De Vos naar woorden om uit te drukken hoe zij zich hieronder voelt. Met de titel van de dichtbundel *De tussentijd* (2004) van schrijfster Anna Enquist lukt het de kunstenaars om het verlies en de gevoelens die dit oproept, te beschrijven. De gedichten in deze dichtbundel gaan over de dood van Enquists dochter.

*Ik las een gedicht van Anna Enquist, wat me enorm raakte, vooral dan twee regels, maar ik kan ze nu niet meer goed zeggen. Het ging over, het heeft inhoudelijk dan ook te maken met wat me bezighoudt en dat zit dan*

---

wil mijns inziens dan ook benadrukken dat deze muzikant weet dat hij zich thuis voelt als hij muziek maakt.

*zo goed in die twee regels, dan denk ik, dat heeft ook heel erg met m'n werk op het moment te maken, het ging over, je weet misschien dat haar dochter is doodgereden. En het ging over je herinneren aan hoe die geliefde persoon was en tegelijkertijd dat weer stoppen, omdat je bang bent dat het vervlakt naarmate je meer daaraan terugdenkt. Ik zou ook graag herinneringen behouden, maar het is ook iets, als ze niet behouden blijven, kan ik er niks aan doen. Als ze weggaan en dat staat zo mooi in dat gedicht. Die hunkering dat de herinnering tenminste blijft.*

Met de sterke verbinding tussen werk en privé, die de vertegenwoordigers van type levensbeschouwing 'Op de hoge' typeert is het niet verwonderlijk dat De Vos de gedachte dat ze zich haar overleden vriend niet meer goed zou herinneren, terug laat komen in haar werk als beeldend kunstenaar.

*Ik ben bezig, dat is nu onder ons, maar goed, dat geeft verder niet, ik heb een jas van mijn vriend in het atelier hangen en ik ben daar een hele serie naar aan het maken. Eerst alleen maar die jas en nu heeft een andere vriend wat foto's van mij gemaakt in die jas. Dus het worden zelfportretten met die jas (...) En toen zei dus ook een vriendin, die hier was, die vond het eng wat ik deed met die jas, die zei: het is bijna een fetisj. Waarom doe je dat en dat kon ik niet goed zeggen en nu ik dat gedicht van Anna Enquist heb gelezen, denk ik: ja, dat doe ik. Ik probeer een, herinneren, dat is het gebied waar je om heen cirkelt. De herinnering en zo'n jas helpt daarbij.*

Het overlijden van De Vos' vriend wierp, zoals al gezegd, een blokkade op in haar kunstenaarschap, omdat ze nagenoeg niet meer in staat bleek werk te maken. De dood van een geliefde was te zeer aanwezig in het leven en in het hoofd van de kunstenaar om de gang naar het atelier nog te kunnen maken. Toch ziet zij na verloop van tijd kans om met een geliefd voorwerp van deze dierbare, namelijk zijn jas, voorzichtig weer aan het werk te gaan. De Vos weet in eerste instantie niet goed wat zij precies aan het doen is. Ze laat zich fotograferen door een vriend. Een vriendin spreekt haar ongenoegen hierover uit. De Vos kan haar onvoldoende van replek dienen en vindt pas woorden voor haar werkwijze als ze het gedicht van Enquist heeft gelezen.

Niet alleen Enquists gepubliceerde gedichten zijn belangrijk voor De Vos in dit proces. Ook de manier waarop zij tot stand kwamen betekent veel voor de kunstenaar. Zoals gezegd valt het kunstenaarschap De Vos



zwaar. Er komt nagenoeg niets uit haar handen. Dat het tij gekeerd kan worden, bewijst opnieuw Enquist.

*Want het fascineert me enorm dat in, ik geloof twee jaar geleden las ik een interview met haar [Enquist], dat heb ik bewaard en nu ook nog gelezen, een half jaar geleden, waarin ze dus zei, ze schreef wel geloof ik, maar ze vond het allemaal vreselijk om te lezen, allemaal hakkerige poëzie. En dan denk ik: er is toch een bundel, ze is toch die dingen gaan bewerken of toch gaan publiceren.*

De Vos herkent haar eigen manier van werken in de uitdrukking ‘hakkerige poëzie’ van Enquist. Het verdriet houdt haar op en haar verlies heeft invloed op de manier waarop de Vos probeert haar gedachten onder woorden te brengen. Zij schrijft mij, nadat ze de uitgeschreven tekst van het interview heeft ontvangen, een brief. Ze is van de verbatim uitgeschreven interviewtekst geschrokken, omdat het haar meteen opviel dat haar zinnen ‘stamelen, horten en stoten en haperen’. Ze wijt deze manier van spreken aan de moeilijke tijd waarin zij zich destijds bevond. Ook ik meen dat dergelijke omstandigheden invloed hebben. Het kost meer moeite om vloeiend onder woorden te brengen wat precies wordt gevoeld of bedoeld als er sprake is van moeilijke omstandigheden.

De Vos is echter niet de enige representant van dit levensbeschouwingstype dat op deze manier spreekt. De andere vertegenwoordigers van ‘*Op de hoge*’ construeren eenzelfde soort zinnen. Ze zijn steeds op zoek naar de juiste woorden om uit te kunnen drukken wat zij precies bedoelen. Hierdoor verbeteren zij zichzelf al sprekend, ze vallen zichzelf in de rede of beginnen opnieuw aan een zin. Zij doen er alles aan om hun boodschap zo adequaat mogelijk over te brengen aan anderen.<sup>65</sup> Waar hun eigen woorden niet toereikend genoeg zijn, citeren zij anderen. Zo lukt het hen vaak toch om te kunnen zeggen wat in eerste instantie onzegbaar leek.

Van Herwaarden citeert net als De Vos dichters. Zij haalt tijdens het gesprek dat ik met haar voerde de regel ‘zo naakt als een steen durven

---

<sup>65</sup> Wellicht is dit ook de reden dat de beeldend kunstenaars die ‘*Op de hoge*’ vertegenwoordigen met name figuratief werk maken. De betekenis ligt er niet duimendik bovenop, er is voldoende ruimte voor interpretatie van de toeschouwer, maar voor de kijker die er open voor staat, zijn de verwijzingen naar de autobiografie van de kunstenaar aanwezig.

zijn' aan.<sup>66</sup> 'Het zo naakt als een steen zijn', verbindt Van Herwaarden aan 'overgave' een belangrijk thema in haar werk en leven.

*Dat je helemaal kwetsbaar durft te zijn. Dus dat je de moed moet hebben, of zou kunnen hebben, om niets achter te houden, om echt jezelf, zoals je bent in al je verschrikkelijke, teleurstellende, laffé, wat dan ook, te laten zien. Zoals je soms bent en toen zei zij [Van Herwaardens zus, die haar op de regel attendeerde] en dat vond ik heel mooi, sindsdien heb ik daar ook wel steun aan, toen haalde zij een gedicht aan van Hans Andreus, want die heeft ook heel veel hierover geschreven, over zingeving, en zij zei, voor haar was het echt een zin - en ik kan het met haar eens zijn - ze zei: dat je durft zo naakt te zijn als een steen.*

'Naakt als een steen te zijn' betekent in Van Herwaardens interpretatie van deze woorden dat zij zich kwetsbaar durft op te stellen. Dat wil zeggen dat zij ook haar minder goede kanten toont en niets achterhoudt. Tussen de twee gesprekken in, die ik met Van Herwaarden voerde, vertrekt zij voor een aantal maanden naar Spanje. Als zij terug is, vertelt ze dat er voor haar twee taboes bestonden: letterlijke afbeeldingen van het geloof en het afbeelden van 'stijve piemels'. Beeltenissen hiervan had zij nooit gemaakt, na haar verblijf in Spanje doet zij dit wel en stelt zij zichzelf 'naakt als een steen' op.

Het werk van de Nederlandse dichter, toneel- en romanschrijver Willem Jan Otten is tevens een belangrijke inspiratiebron voor Van Herwaarden.

*Waar hij [Otten] het heel erg over heeft is dat-ie religie, dat de keuze om te geloven dat dat echt, echt van de hoge afspringen is en dus dat dat eigenlijk, dat je kiest om iets niet te weten en te geloven dat je en dat heeft hij dan in dit gedicht als metafoor, dus inderdaad op een duikplank te staan.*

Het voorzetsel 'op' in de titel van de bundel en in het gelijknamige gedicht van Otten wordt door Van Herwaarden niet gebruikt als zij het aan-

---

<sup>66</sup> Zij dicht Hans Andreus deze woorden toe, maar ik denk dat zij zich vergist en dat dichter K. Michel verantwoordelijk is voor deze regel. Michels debuutbundel draagt immers de titel *Ja! Naakt als de stenen* (1989). Voor zover mij bekend heeft Andreus hier niet over geschreven.

haalt.<sup>67</sup> Van Herwaarden spreekt daarentegen over ‘van’ (‘van de hoge af-springen’). Dit is niet zo verwonderlijk wanneer bedacht wordt dat Van Herwaarden de tekst op zichzelf betreft en opmerkt dat zij, in tegenstelling tot Otten, niet ‘op’ de duikplank staat, maar dat zij haar ‘halve leven al op die trap [heeft] gestaan’. De achtergrond van Otten verschilt nogal van die van Van Herwaarden. Otten komt volgens Van Herwaarden:

*echt uit zo’n atheïstisch Vrij Nederland-milieu, denk ik. Dat bedenik dan, van moeder kunstenaar en vader musicus. Voor hem moet het dan ook een ontzettende stap zijn geweest om mysticus te worden, hè? Belijdend mysticus. Gelovige.*

Voor Van Herwaarden is die stap veel kleiner: ‘ik ben daar natuurlijk echt in opgegroeid. Dat scheelt heel veel’. Otten heeft volgens Van Herwaarden het idee moeten hebben dat hij echt van die duikplank af moest springen of terug dat trapje afgaan. Kiezen voor het geloof is met andere woorden een enorme stap voor diegene die opgroeide in een atheïstisch milieu. Voor Van Herwaarden met haar katholieke achtergrond speelt dat veel minder. Zij meent: ‘ik denk dat ik mijn halve leven al op die trap heb gestaan en toen ik jong was echt helemaal bovenaan en ook wel gesprongen ben of ik ben in het water geboren misschien’. Aan de hand van het gedicht van Otten weet Van Herwaarden haar levensbeschouwing adequaat samen te vatten of uit te leggen. Hetzelfde geldt voor De Vos die door middel van de woorden van Enquist haar werk over haar overleden vriend wist te duiden.

Poëzie is een van de belangrijkste, zo niet de belangrijkste bron waaruit de representanten van type levensbeschouwing 2 putten voor de constructie van hun levensbeschouwelijke taalgebruik. Daarnaast speelt de Bijbel als bron een rol – zij het een veel kleinere. Dit onderscheidt dit type levensbeschouwing van de andere, omdat voor kunstenaars die niet de enige bron is waaruit de representanten van levensbeschouwingstype 2 ‘Op de hoge’ putten. Voor Van Herwaarden geldt – net zoals voor veel van de andere vertegenwoordigers van dit type – dat bijvoorbeeld de Bijbel een toegankelijke bron is waaruit zij kan putten. Voor kunstenaars die aversie voelen tegen religie of hun religieuze achtergrond is dit veel moeilijker. De manier waarop Van Herwaarden met de Bijbelse verhalen en

---

<sup>67</sup> Zie hiervoor het volledige gedicht dat is opgenomen in paragraaf 3.4.2.

liederen omgaat is bijzonder, want zij gebruikt deze bronnen voor het creëren van een eigen levensbeschouwing, die weliswaar religieuze trekken vertoont, maar op een niet-conventionele manier.

## 5.6 CONCLUSIE

De representanten die ik tot dit type reken voelen de behoefte om terug te keren naar de religie waarmee zij opgroeiden. Deze weg terug naar huis (Wuthnow 2001) moet echter vrij opgevat worden. Het is geen letterlijke weg terug, maar een plek waar zij ‘value a space that combines something of their personal history with tangible symbols of religious meaning’ (Wuthnow 2001:85). Dit kan hun atelier zijn, maar ook een beeld of schilderij dat zij gemaakt hebben.

Met name poëzie speelt een belangrijke rol bij zowel de constructie van de huidige levensbeschouwing als in het taalgebruik van de respondenten van dit type levensbeschouwing. De kunstenaars die ik tot dit type reken citeren dichtregels en gebruiken poëtische metaforen om over levensbeschouwelijke inzichten te spreken. Daarnaast identificeren zij zich met aspecten uit het leven van schrijvers. Zij modelleren hun leven niet naar deze levens, maar zoeken naar aspecten hieruit die henzelf – in vaak moeilijke situaties – ter voorbeeld zou kunnen dienen.

Tevens vormt de Bijbel een bron waaruit geput kan worden. Dit aspect heeft uiteraard duidelijk te maken met hun achtergrond, waarnaar zij terug willen keren.

Deze terugkeer heeft invloed op de levensbeschouwelijke praktijk van de kunstenaars. Zij laten het religieuze steeds sterker in hun werk naar voren komen. Zo is Caren van Herwaarden een half jaar *artist in residence* in een klooster en gebruikt zij daarnaast religieuze beelden in haar werk. Verder exposeert Jacolien de Jong onder de titel ‘En God dacht dat het goed was’. De levensbeschouwelijke praktijk van Christina de Vos is nog duidelijker religieus te noemen: zij bidt en bezoekt de kerk.

Het taalgebruik van de vertegenwoordigers van ‘*Op de hoge*’ is persoonlijk van toon. Zij maken veelvuldig gebruik van woorden als ‘kwetsbaar(heid)’, ‘openheid’ en ‘vertrouwen’. Ook gebruiken zij soms woorden van anderen – met name van dichters – om hun meest existentiële gevoelens te kunnen verwoorden. Zo weet Van Herwaarden aan de hand van het gedicht ‘Op de hoge’ van Willem Jan Otten haar levensbeschouwing beeldend te duiden.

Hoofdstuk 6  
LEVENSBESCHOUWINGSTYPE 3  
‘TOCH BEN IK NIET ALLEEN’

*Some do not walk at all; others walk in the highways; a few walk across lots. Roads are made for horses and men of business. I do not travel in them much, comparatively, because I am not in a hurry to get to any tavern or grocery or livery-stable or depot to which they lead. I am a good horse to travel, but not from choice a roadster. The landscape-painter uses the figures of men to mark a road. He would not make that use of my figure. I walk out into a nature such as the old prophets and poets, Menu, Moses, Homer, Chaucer, walked in.*

Henry David Thoreau, *Walking*.

6.1 INTRODUCTIE VAN HET LEVENSBESCHOUWINGSTYPE

Levensbeschouwingstype 3 gaf ik de titel ‘Toch ben ik niet alleen’, omdat de vertegenwoordigers ervan zich weliswaar alleen voelen, omdat ze deel uit maken van een maatschappij met weinig gelijkgestemden, maar desondanks manieren hebben gevonden waarop dit alleenzijn (tijdelijk) opgeheven wordt.

De zes vertegenwoordigers van dit type levensbeschouwing zijn mannen. Ze zijn geboren tussen 1946 en 1958. Het merendeel van de informanten groeide op in niet-religieuze, intellectuele milieus. Sommigen van hen benadrukken dat zij als kind weinig aandacht kregen. Hun ouders waren vooral met zichzelf en hun carrière bezig. Het kind werd overgelaten aan de oppas of moest zichzelf, toen het ouder was, vermaken.

Het leeuwendeel van de vertegenwoordigers van ‘Toch ben ik niet alleen’ hebben hun sporen in de kunst en literatuur verdiend. Zo kan meer dan de helft van hen leven van de kunst. De andere helft van de vertegenwoordigers van dit type levensbeschouwing voert in deeltijd andere werkzaamheden uit om als kunstenaar te kunnen werken. Vier van de zes respondenten van ‘Toch ben ik niet alleen’ wonen met een gezin, veelal in de provincie. Het andere deel van de informanten is alleenstaand en de-

ze mannen woonden, in de tijd dat ik met hen sprak, veelal in de grote stad.

De meest uitgesproken representant van dit type levensbeschouwing is John Huxley, alhoewel Joost Van den Toorn ook een opvallend respondent is. Beide respondenten zullen in dit hoofdstuk dan ook een belangrijke rol vervullen, ofschoon Van den Toorn als sleutelrespondent opgevoerd wordt. Hiervoor heb ik gekozen omdat Huxley Engelstalig is en dit de manier, waarop hij spreekt en werk maakt over levensbeschouwing, beïnvloed heeft. Huxley is een dubbeltalent: hij maakt beeldend werk en hij schrijft Engelstalige epigrammen. Ook tijdens het gesprek dat ik met hem voerde gebruikte Huxley veel Engelse woorden en uitdrukkingen.

Huxley koestert een enorme afkeer van alles wat maar naar religie riekt. Hij gaat ervan uit dat men zesenzeventig jaar op aarde doorbrengt en dat deze tijd zo goed mogelijk benut moet worden. Religie leidt af van deze existentiële zoektocht naar antwoorden op levensvragen. De overige vertegenwoordigers van 'Toch ben ik niet alleen' delen deze hevige aversie tegen religie niet. Desondanks zal men hen niet in de kerk aantreffen. De levensbeschouwelijke zoektocht van de representanten van 'Toch ben ik niet alleen' wordt gekenmerkt door meditatie, aikido, boeddhisme, maar ook door het lezen van allerlei literatuur. De kunstenaars citeren veelvuldig uit met name literaire en filosofische werken. Hun levensbeschouwelijke taalgebruik draagt hier dan ook sporen van. Toch gebeurt dit niet in dezelfde mate als bij de vertegenwoordigers van 'Levensbeschouwing à la carte' het geval is.

De overeenkomst in taalgebruik bij de vertegenwoordigers van dit type levensbeschouwing bestaat vooral uit de kritische manier waarop men spreekt over anderen en de maatschappij. Men voelt zich niet thuis in deze wereld en laat dit merken door zichzelf steeds ten opzichte van anderen te positioneren. Daarnaast kan het taalgebruik van dit type tevens omschreven worden als ironisch en soms als humoristisch. Men bekijkt met een zekere mate van zelfspot de maatschappij en zijn eigen plaats daarin.

## 6.2 ACHTERGROND VAN DE SLEUTELRESPONDENT

### JOOST VAN DEN TOORN (1954)

Beeldhouwer Joost van den Toorn beschrijft zijn ouders, zoals vermeld, als 'yuppies avant la lettre'. Zijn vader was een 'aankomend succesvolle nieuwe fabrieksdirecteur' en zijn moeder was een Nederlandse filmster.

Haar bloeiende carrière zorgde ervoor dat Van den Toorn haar nauwelijks zag en ook zijn vader was niet vaak thuis. Misschien was dat ook beter, want Van den Toorn voegt er in één adem aan toe: ‘die hield niet zo van kinderen, die was meer bestraffend’. Hij werd grotendeels door een oppas opgevoed. Van den Toorn omschrijft dit zelf als: ‘er was iemand die ervoor zorgde dat ik niet ontsnapte en eten kreeg’.

Na de middelbare school volgde Van den Toorn een opleiding tot apotheker. Deze studie voldeed echter niet aan zijn verwachtingen:

*Ik had een chemische doos en ik heb raketten en bommen gemaakt, dat vond ik interessant en toen wou ik uitvinder worden, apotheker. Toen dacht ik dat ik in een bos kruiden ging zoeken en dat soort dingen en met sjamanen, dat vond ik interessant, pillen draaien, dat leek me echt wel wat. En toen in het tweede jaar moesten we een marmot met punaises op een plankje prikken en toen ben ik naar huis gegaan en nooit meer teruggeweest.*

Van den Toorn besloot om als uitvinder toelatingsexamen te doen voor de kunstacademie in Amsterdam. Hij had weliswaar geen werk wat hij kon laten zien, maar hij zag kans om in één maand tijd werken te maken waarop hij werd aangenomen. Zijn academietijd was tumultueus: hij werd een paar keer van de opleiding gestuurd, maar mocht ook altijd weer terugkomen. Van den Toorn ging tijdens zijn studie vooral zijn eigen gang. Zo vertelt hij dat hij niet meedeed met modeltekenen, maar tijdens die lessen bouwde hij, in een aanpalend lokaal, aan een raketvoertuig. Nadat Van den Toorn afstudeerde aan de academie, ging hij als beeldhouwer aan de slag. Vanaf het begin werd zijn werk geëxposeerd en verkocht het goed: ‘Ik kan echt dingen maken die, ja, ja die het materialisme bij mensen wakker roept, zoiets. (...) Ik ben ook altijd duur geweest ook’.

#### *6.2.1 Huidige levenssituatie en actuele levensthematiek*

In november 2003 sprak ik met Van den Toorn bij hem thuis. Niet lang daarvoor zag zijn luxe uitgegeven catalogus het licht. Van den Toorn is, zoals eerder gezegd, altijd een succesvol kunstenaar geweest. Zijn werk is onder andere aangekocht door het Kröller-Müller-museum en wie bijvoorbeeld in Amsterdam-Zuid goed oplet, ziet in verschillende huis- en werkkamers beelden van de hand van Van den Toorn staan. De beeldhouwer omschrijft deze beelden als een ‘hit’, die hij gehad heeft.

Met Van den Toorns gezondheid was het niet goed gesteld toen ik hem sprak: ‘mijn lijf is naar de ratsmoedee’. Zijn gesteldheid speelde soms een rol in de manier waarop hij tijdens het gesprek over zijn werk, leven en levensbeschouwing sprak.

Met die tai-chi en die Shinto houd ik mezelf inderdaad erg goed in leven, als ik dus helemaal slappig ben en ik doe een uurtje tai-chi dan, het is ongelooflijk. Ik kan het nergens mee vergelijken, maar goed dat heeft met die chi te maken, dat kun je iemand uitleggen, maar als je dat niet ervaren hebt, dan is dat volkomen onzin en dus dat werkt wel en verder heeft het met, hoe noem je dat, die ziekte is ook goed, die werkt ook mee, dat is toch ook, zeg maar een spirituele ervaring.

In de volgende paragrafen van dit hoofdstuk zullen Van den Toorns ‘spirituele ervaringen’ terugkomen.

#### *6.2.2 De gespreksituatie*

Het eerste contact met Van den Toorn werd gelegd door iemand anders. Vrienden van deze persoon attenderden hem op Van den Toorns werk en zij vertelden hem over de kunstenaar. Toen ik Van den Toorn belde voor het maken van een interviewafspraak, stelde hij voor om mij van het station te halen, want zijn huis en atelier waren niet eenvoudig te vinden. Het zou niet zo moeilijk zijn om hem op het station te herkennen, want hij reed in een opvallende auto. Toen we bij zijn huis en atelier arriveerden, bleken ook deze ruimtes bijzonder van vorm en inrichting te zijn. Het gesprek met Van den Toorn vond plaats op verschillende plekken in zijn huis. Het interview dat werd opgenomen, voerden we in zijn huiskamer. Op weg daar naartoe passeerden we Van den Toorns slaapkamer waar hij mij zijn krissenverzameling liet zien. De beeldhouwer verwachtte dat ik daar, als medewerker van de afdeling Sociale en Culturele Antropologie, in geïnteresseerd zou zijn. Ook tijdens het gesprek refereerde hij aan dit vakgebied. Hij vertelde over zijn liefde voor andere culturen en meende: ‘Dat is door de antropologen al helemaal verziekt natuurlijk. Antropologie is wat dat betreft natuurlijk ook een fout vak, want die zijn daar dan heengegaan en die hebben ze gekoloniseerd op een nog veel gemenere manier’.

Deze enigszins provocerende uitspraak is typerend voor Van den Toorn. Niet alleen probeert hij met zijn werk mensen te schokken – waarover straks meer – daarnaast neemt hij in gesprekken vaak een uitdagende rol aan. Hij meende mij, zo liet hij aan het einde van het gesprek



weten, weinig provocerend tegemoet te zijn getreden. Van den Toorn was een plezierige gesprekspartner, die weinig gespreksonderwerpen leek te schuwen. Het gesprek had een sterk reflecterend karakter, dat wellicht werd veroorzaakt door Van den Toorns ziekte.

### 6.3 BRONNEN

Omdat Van den Toorns ouders in zijn kindertijd niet vaak thuis waren, voedde hij zichzelf vooral op, zo vertelt hij tijdens het interview. Hij leidde een bandeloos en vrij leven, waarin hij als explosievenverkoper de buurt onveilig maakte. Van den Toorn struinde de plaatselijke bibliotheek af naar boeken die zijn interesse op onder andere explosievengebied bevredigden. Uiteraard bezocht hij daarbij ook stiekem de volwassenenafdeling.

*Daar was ik helemaal niet aan toe, maar ik spelde de boeken gewoon uit, ik wou het gewoon weten, want ik had een microscoop en zo'n witte jas en ik had een laboratorium en ik was geïnteresseerd in microscopie. Dus ging ik een boek daarover lezen en over scheikunde ook en dan had ik een chemische doos en daar stond dan dat je bepaalde dingen niet moest doen of met hele kleine [hoeveelheden] en die deed ik dan dus in grote hoeveelheden en zo ben ik vaak aan de dood ontsnapt.*

Van den Toorn bleef ook na zijn kindertijd lezen. In zijn woning staan verschillende boekenkasten opgesteld. De beeldhouwer heeft een grote verzameling kunstboeken, antropologische boeken en mythologische boeken. Van den Toorn kijkt, net als een van de andere representanten van levensbeschouwingstype 3, geen televisie en hierdoor blijft er meer tijd over voor lezen.

De vertegenwoordigers van 'Toch ben ik niet alleen' lezen zeer verschillende literatuur. Men spreekt over boeken over kloosters, sprookjes, mythes, antropologische boeken, boeken over filosofie, romans van Imre Kertész en bijvoorbeeld de poëzie van Sylvia Plath. Men past de kennis die men uit deze literatuur opdoet, toe op een manier die uiterst individueel te noemen is. Zo gebruiken de vertegenwoordigers van 'Toch ben ik niet alleen' deze bronnen om na te kunnen denken over de maatschappij: 'Nietzsche zei het al, en zo zie ik het ook'. Men gebruikt deze bronnen ook voor het uitvoeren van de dagelijkse bezigheden in huis. Men leest over de dagindeling van monniken en bestudeert in de boeken wat het

boeddhisme ons over bijvoorbeeld het vervullen van huishoudelijke karweitjes kan leren.

#### 6.4 LEVENSBESCHOUWELIJKE PRAKTIJK

Van den Toorn beschrijft zichzelf in zijn levensverhaal als het type jongen waarvoor ouders hun kinderen waarschuwen. Ook in zijn werk zit een kant die gevaarlijk is en aanstootgevend of controversieel is. Volgens Van den Toorn voelen met name christenen zich hierdoor geprovoceerd. ‘Dan maak ik de grot van Jezus waar dan een rat uitkomt en waar dan de Thora ligt en waar uit een put één of andere geest opstijgt en dat heet dan “Ciske de Rat”’. Ook maakte Van den Toorn beeldhouwwerken met daarin de beeltenis van hakenkruizen. Afgezien van het feit dat de beeldhouwer het een mooi symbool vindt, gebruikt hij het wel degelijk om te provoceren. Niettemin lijkt zijn kunst steeds minder gericht te zijn op het uitlokken van een reactie van het publiek. Hij lijkt door dit inzicht te zijn gekomen door een ervaring, die hij jaren geleden in Mexico had en die hij als een ‘godservaring’ omschrijft. Van den Toorn dacht dat hij deze ervaring mee moest delen aan mensen, maar dat lukte hem niet: ‘Je kunt een blinde ook niet uitleggen hoe rood eruitziet’. Naarmate de beeldhouwer ouder wordt, lijkt delen of mededelen steeds minder belangrijk te worden.

*Ik denk wel eens dat ik iemand iets overbreng, maar dat mensen daar iets anders inzien, daar heb ik niet veel moeite mee. Dat wat ik wil zeggen, wil overbrengen, dat lukt überhaupt nooit. Het heeft ook met hormonen te maken. Met mannelijkheid überhaupt heeft het te maken. Met geldingsdrang. Zo ben je ook opgevoed, hè, dat je denkt: ik moet iets bijdragen of ik dacht vroeger zelfs dat je als kunstenaar iets kon veranderen aan de wereld. Dat zijn dingen die ik niet meer geloof. Ik geloof dat je überhaupt niets kan veranderen.<sup>68</sup>*

Dit inzicht betekent ook dat Van den Toorn het boek, dat al zo lang in de steigers staat, niet zal schrijven.

---

<sup>68</sup> Dit type levensbeschouwing wordt vertegenwoordigd door alleen mannen. Dit citaat zou een sleutel kunnen vormen voor de reden waarom dat zo is. Ik laat de analyse hiervan echter op buiten beschouwing.

*Het heeft met vertrouwen ook te maken. Ik kan mijn eigen ervaringen met dingen meer binnenhouden. Ik denk dat je dingen wilt opschrijven en doen uit onzekerheid. Mijn werk is ook subtieler geworden. Ik hoef niet meer iets te maken wat duidelijk is. Ik vind het veel spannender dat iets geen boodschap heeft, of, ik weet niet precies hoe je dat moet zeggen. Maar het is dat je meer bewust. Nou ja, zo oud ben ik nou ook weer niet.*

Wat voor betekenis heeft het maken van kunst dan wel voor Van den Toorn? In het levensverhaal besteedt hij, zoals eerder gezegd, aandacht aan zijn nagenoeg ouderloze jeugd. De consequenties hiervan waren onder andere dat hij daardoor:

*Een vrij sterke relatie opgebouwd [heeft] met een gehaakt konijn, een pluichen hond, een zak blokken, een kompas en een klein viaduct dat ik had. Dat zijn dingen die hebben zelfs maten en verhoudingen en dingen bepaald en daar ben ik mee opgegroeid. Daar ben ik gaan van houden. Dat zijn vrienden geworden.*

Van den Toorns kinderjaren zijn dan ook een voedingsbodem geweest voor zijn latere werk als kunstenaar. Zijn speelgoed van vroeger bepaalt ‘maten en verhoudingen’ van zijn huidige werk – geen onbelangrijk gegeven voor een beeldhouwer. Ook komt Van den Toorn spelenderwijs – hij omschrijft kunst als ‘spelen’ en ‘uitvinden’ – op oplossingen waar hij al sinds zijn jeugd naar zocht.

*Ik maak vaak een soort weg, dan maak ik een soort spiraalweg en op een gegeven moment kom je dan, dan kan het niet verder, omdat een spiraal gewoon een vastlooppunt heeft. Ik heb nog wel eens gehad dat ik dan gewoon, een aantal jaren geleden iets aan het maken was en dan een oplossing had voor iets dat ik ineens dacht: dat is het, weet je, dat dat waarschijnlijk een vraag was van mijn derde jaar. Dus ik denk, bij mij is het wel sterk spelen en ik denk, ik moet eerlijk zeggen dat ik nogal bij psychiaters en zo geweest ben, maar als ik eenmaal aan het werk ben is er niets aan de hand, is het helemaal goed en ja, dus eigenlijk is het zoiets, ik voel me er eigenlijk heel prima bij.*

Bij enkele vertegenwoordigers van type levensbeschouwing ‘Toch ben ik niet alleen’ spelen ‘traumatische’ omstandigheden uit hun jeugd wel een

rol in hun werk, zoals dit ook het geval is bij de Amerikaanse kunstenaars die Wuthnow sprak. Ook Huxley koestert niet al te rooskleurige herinneringen aan zijn kindertijd. Toch kan zeker niet gezegd worden dat problematische omstandigheden tijdens de jeugd jaren dergelijke kunstenaars gedreven hebben naar het kunstenaarschap. Een dergelijke veronderstelling gaat ook veel te weinig uit van het concept talent of aanleg.

Het gehaakte konijn en de zak met blokken namen tijdens Van den Toorns kinderjaren de plek in van zijn ouders. Nu nog steeds noemt Van den Toorn materiële zaken vrienden en zegt hij ‘iets met materiaal, met spul’ te hebben, waardoor, zoals eerder gezegd, zijn beeldhouwwerken hebzucht bij de mensen wakker roepen.

Bij schrijver en schilder John Huxley is iets soortgelijks aan de hand.

#### *6.4.1 ‘Het leven is een zoektocht naar essentiële vragen’*

Schrijver en schilder Huxley kwam in 1951 in São Paulo in Brazilië ter wereld. In zijn levensverhaal speelt de thematiek van het buitenstaander zijn een grote rol. Dit thema werkt hij uit door zichzelf te positioneren ten opzichte van de ander of de anderen. De ander kan ook de maatschappij zijn of symbool staan voor iets bepaalds in de samenleving. Huxley heeft nooit de behoefte gehad om anders te zijn dan anderen, maar ‘het is gewoon een feit dat je anders leeft, je ziet het leven, het bestaan anders. Voor mij is het [leven] een zoektocht naar essentiële vragen’. Voor veel andere mensen is het dat – in de ogen van Huxley en de andere representanten van type levensbeschouwing ‘Toch ben ik niet alleen’ – niet. Huxley voelt zich een buitenstaander, een einzelgänger. Hij meent dat het met de mogelijkheden tot communiceren droef gesteld is. Ook Van Baal besteedt in zijn studie aandacht aan dit fenomeen en meent dat de mens op het gebied van communicatie de beste mogelijkheden heeft in zijn persoonlijke relaties.

*Maar zelfs die zijn beperkt tot de omgang met enkele geselecteerde individuen, waarbij herhaaldelijk nog mediërende symbolen dienst moeten doen om tot een vorm van uitwisseling te komen, die het hart raakt en de diepere beweeggronden van zijn denken en handelen in de communicatie betreft. Zelfs waar zij slaagt, blijft die communicatie beperkt en altijd casueel van aard, een vertroostend ogenblik te midden van veel eenzaamheid.*

*(Van Baal 1972:47-48)*

Zoals al eerder gezegd schakelt Van Baal de rol van de maker nagenoeg uit. Terwijl men ook op zou kunnen merken dat diens woorden, zijn ideeën en bijvoorbeeld zijn kunstzinnige beelden voor communicatie kunnen zorgen. Dit is bij Huxley zeker het geval. Bepaalde schilderijen, muziekstukken, boeken, gedichten en liedteksten maken zijn leven mooier en hierdoor voelt hij zich minder alleen. Huxley omschrijft de makers van deze culturele uitingen als 'vrienden' en 'partners'. Zijn bundel met schilderijen en epigrammen stuurde hij naar deze 'vrienden' en 'partners', omdat hij hen met zijn werk wilde bedanken voor hun werk.

Ook Van den Toorn verbindt essentiële gevoelens of ervaringen aan culturele uitingen die door anderen zijn gecreëerd. Hij noemt dit 'spirituele godervaringen'.

Toen dubbeltalent Huxley de dertig gepasseerd was, zegde hij zijn baan als counsel bij één van de Canadese ministeries op om als kunstenaar aan het werk te gaan. Dit was geen eenvoudig besluit. 'Iedereen om me heen, mijn familie inbegrepen, heeft tegen mij gezegd: nee, gewoon niet doen. Ze zeiden gewoon: je verspilt je leven en blabla'. In deze tijd was het voor Huxley belangrijk om voorbeelden te hebben van mensen die eenzelfde soort stap gemaakt hadden. Huxley las verschillende (auto)biografieën om in deze verhalen bevestiging te vinden voor de keuzes in zijn eigen leven. Maar daar bleef het niet bij. Ook mensen als Jacques Brel en bijvoorbeeld Youp van 't Hek waren op dit gebied belangrijk voor Huxley.

*Hij [Brel] heeft een verhaal over, hij zei: ik ken een miljoen mensen die een boek gaan schrijven. Een miljoen, maar ze doen het niet. Waarom doen ze het niet? Omdat ze een hypotheek hebben, een autootje, ik moet dat kopen, ik moet een nieuw autootje kopen, m'n kind. Binnen twee jaar schrijf ik een boek. Twee jaar later: heb je dat boek geschreven? Nee, ik moet op vakantie, mijn vrouw is, blabla. Dus ze doen het niet. Nooit. Dus dat is echt het leidmotief van Brels werk en dit heb je in Nederland ook met Youp van 't Hek. Je moet leven. Je hebt een leven. Je moet het doen. Iedereen. Flaubert zei dat [je] in de ziel van elke notaris stof van een gefrustreerde dichter hebt. Dat zie je heel vaak. Mensen zeggen: ah, helaas heb ik het niet gedaan. Ik heb dat heel vaak gehoord en ik heb dat wel gedaan en ik heb een toespraak gegeven. Ik heb daggezegd en ik zou zeggen dat negentig procent van die mensen, meestal mannen, tegen mij hebben gezegd: ja, ik*

*zal dat op een dag [ook doen]. Jammer genoeg heb ik dat nog niet gedaan, maar ik zal het doen.*

Het levensverhaal van de mensen die eenzelfde stap durfden te zetten, was belangrijk voor Huxley.

*Een inspiratiebron, niet qua werk en het hoeft [ook] niet een kunstenaar te zijn. Ik bewonder veel mensen. Ze doen andere dingen, met passie. Dus het zijn verschillende manieren om jouw dromen te vervullen. Je dromen te vervullen. Dat is de hoofdzaak.<sup>69</sup>*

Uit de verhalen van de representanten van dit levensbeschouwingstype blijkt dat ze niet voor de makkelijkste weg kiezen. Van den Toorn verzet zich tegen het volgen van gebaande wegen en Huxley maakte een carrièrewisseling die weinig mensen hem na durven te doen.

#### 6.5 LEVENSBESCHOUWELIJK TAALGEBRUIK

Het levensbeschouwelijk taalgebruik van de vertegenwoordigers van type levensbeschouwing 3 ‘Toch ben ik niet alleen’ laat zich, zoals eerder gezegd, karakteriseren door de kritische en vaak ook ironische manier waarop men spreekt over anderen en over de maatschappij waarvan zij deel uit maken. Deze anderen representeren een samenleving waarin de informanten van ‘Toch ben ik niet alleen’ zich niet thuisvoelen. Van den Toorn vindt de maatschappij ‘behoorlijk achterlijk. Ik heb erg de pest aan Amerika en ik vind de maatschappij erg geamerikaniseerd en voetbalhooliganachtig en ik krijg steeds minder de behoefte om daar deel vanuit te maken’. Ook Huxley heeft een weinig positieve kijk op wat zich in de samenleving afspeelt. Hij hekelt de oppervlakkigheid van mensen en meent dat diegenen die religieus zijn, zichzelf voor de gek houden en oogkleppen dragen. Huxley’s leidmotief lijkt te zijn dat men in de tijd die men op aarde doorbrengt, antwoorden dient te formuleren op essentiële levensvragen. Men mag zichzelf daarbij niet in slaap sussen met fabels, zoals Huxley’s bijbelverhalen noemt. Dergelijke verhalen zijn gestoeld op ‘wishful thinking’. Essentiële vragen worden volgens het dubbeltalent be-

---

<sup>69</sup> Huxley verafschuwt een spirituele levensbeschouwing; hij zet zich daar voortdurend tegen af. Frappant genoeg verschijnt er echter momenteel een hausse aan spirituele boeken die zich richten op het vervullen van dromen, zoals *Dromen, durven, doen* (2005) van Ben Tiggelaar.

antwoord door na te denken over vier perspectieven: het ‘kosmisch perspectief’, ‘dialogisch perspectief’, ‘evolutieperspectief’ en ‘doodsperspectief’. Dat laatste perspectief wordt door Huxley ‘de realiteit van onze situatie’ genoemd, want deze vertegenwoordiger van ‘Toch ben ik niet alleen’ gelooft niet in leven na de dood. Het leven speelt zich hier en nu af en dat mensen – door Huxley consequent aangeduid met ‘dieren’ – doodgaan of ‘verdwijnen’ vindt hij ‘waanzinnig interessant en dat is waar ik mee bezig ben. En mijn kunst, het schrijven is gewoon een manier om dat te verwerken. Een dagelijkse manier’. Voor Huxley is het doel van het leven om een oprecht en integer wezen te zijn in de korte tijd die men op aarde doorbrengt.

*Dat betekent zo eerlijk mogelijk te leven en zoveel mogelijk binnen jouw levenskader alles wat we weten binnen trekken. Dus in de zin van; wat weten we? We weten dat het bestaan bestaat uit partikels en krachtenvelden. En bepaalde van die partikels vormen systemen. Een systeem is een berg en een ander systeem is een mens. Een ander systeem is een voetbal, een voetbalploeg. Enkele van die organische systemen hebben bewustzijn en we weten ook dat binnen [ons leven], in ons geval gemiddeld zesenzeventig jaar, dus dat moet dagelijks in jouw levensstijl en in jouw persoon vertegenwoordigd zijn. Dus niet tegen jezelf liegen, niet stom zijn, we hebben fantastische capaciteiten, voor denken en voor genieten en ook voor emoties en dus zo eerlijk mogelijk en zo maximaal mogelijk daarvan genieten en ontplooien en stoïcijns accepteren wat we niet weten. We zullen het nooit weten en dat idee, die stoïcijnse verhouding tot het leven, tot de sterren, dat vind ik existentieel integer en als je fabelachtige verhalen wilt geloven, het is gewoon, dat is niet integer voor mij. Oké, je wilt stom zijn, maar het is stom, het is idioot wat je denkt, het maakt jouw leven makkelijker, ik begrijp het. Aan de ene kant vind ik religie en al die fabels interessant en ze hebben heel veel gemeen en ik bestudeer dat fenomeen, omdat ik de mens wil begrijpen, niet alleen mezelf, maar ook begrijpen waarom mensen bepaalde dingen doen, maar het is voor mij niet ideaal. Ik ben geen misantroop, maar ik ben in het algemeen gewoon teleurgesteld in de massa.*

Huxley heeft een uitgesproken mening over hoe het leven optimaal geleefd kan worden. Hij komt daarbij steeds terug op religie en mensen die zichzelf religieus noemen. Daarbij schuwt hij een dwingende, en soms ook denigrerende toon niet. De anderen leven in zijn ogen het leven niet

ten volle. Huxley lijkt dit vooral te wijten aan het feit dat zij geloven in een leven na de dood.

#### 6.5.1 Sterfelijkheid

Huxley is bijzonder geïnteresseerd in hersenonderzoek en leest hier veel wetenschappelijk literatuur over. Bij zijn moeder, die aan Alzheimer leed, ‘zie je voor je ogen een persoonlijkheid verdwijnen, omdat een bepaald deel van haar hersenen geen bloed krijgt’. Voor Huxley betekent deze observatie onder andere dat men ‘stoïcijns’ dient te accepteren dat de mens een ‘elektrochemisch fenomeen’ is. Door wetenschappelijke boeken over dergelijke onderwerpen te lezen probeert Huxley zijn kennis op dit gebied te vergroten.

Het meest verontrustende aspect van het leven is volgens Huxley dat we als mens weten dat we doodgaan. Met dat idee probeert hij dagelijks te leven, alhoewel hij daar bijkans gek van wordt.

*We blijven echt een soort hond. We zijn een hond die weet dat hij doodgaat. Dus ik vind dat echt een fantastische paradox van ons bestaan. Dus ja, one shouldn't fool oneself, one should remain clearheaded, intelligent feeling human beings and not stupefy oneself.*<sup>70</sup>

Ook beeldhouwer Van den Toorn is van mening dat men zich als mens bewust dient te zijn van de eigen sterfelijkheid.

*Het idee om jezelf al als dood te beschouwen, dat vind ik ontzettend slim en niet alleen voor krijgers, maar ik vind dat een hele goede manier om tegen het leven aan te kijken. Dat je gewoon al dood bent. Dat maakt je een stuk vrijer. Het is goed tegen angsten en tegen truttigheid. (...) Het leven is een soort hypnose voor de meeste mensen, hè? Dan heb ik misschien het geluk gehad dat mijn ouders erg veel dronken en elkaar achterna zaten, terwijl ik ze niet zoveel heb gezien. Daardoor zie ik de dingen wat op afstand. Voor de meeste mensen is de wereld dat je kinderen krijgt en dat je dan naar de camping [gaat] en dat is het dan en dat zou voor mij niet te accepteren zijn.*

---

<sup>70</sup> Huxley verruilt in dit citaat het Nederlands voor het Engels. Dit gebeurt op een paar momenten in het gesprek. Niet alleen spreekt het dubbeltalent dan in zijn moederstaal; zijn toon verandert ook en wordt nadrukkelijker en meer uitgesproken.



Opvallend aan het taalgebruik van de representanten van levensbeschouwingstype 3 'Toch ben ik niet alleen' is dat zij, om hun alleenzijn te illustreren of te benadrukken, niet zonder de ander kunnen. Wie Huxley een vraag stelt loopt een grote kans dat hij antwoordt met: 'Ken je Voltaire (of de naam van een andere grote kunstenaar, wetenschapper of denker)? Hij zei...' en dan volgt Huxley's antwoord op de vraag in Voltaires woorden. Huxley zet zichzelf neer als een buitenstaander, maar paradoxaal genoeg wordt juist zijn taalgebruik gekenmerkt door anderen. De afstand die hij creëert door niet zijn eigen woorden te gebruiken, wordt gedeeltelijk opgeheven doordat de woorden van anderen gezien worden als de woorden van zogenaamde partners of vrienden.

De vertegenwoordigers van levensbeschouwingstype 3 'Toch ben ik niet alleen' proberen in hun taalgebruik hun afkeer voor de ander en het leven dat diegene representeert te onderstrepen door vaak 'lelijke', harde en platte woorden te gebruiken. Ze laten het niet na om de oppervlakkigheid van de massa te benadrukken, waardoor hun eigen intellect en authenticiteit beklemtoond raakt.<sup>71</sup>

Van den Toorn sprak in het gesprek dat ik met hem voerde veelvuldig over 'de media', die vooral gericht zijn op een bepaalde leeftijdscategorie, waaronder hij niet valt. De televisiekanalen zijn gevuld met 'reality- en live-achtige programma's met achterlijke mensen', 'de mensen op tv zeiken elkaar de hele tijd af' en de kranten staan volgens Van den Toorn 'bol van ellende'. De kunstenaar noemt de media 'de nieuwe wereldleiders en zij werken op het midden van het maveniveau. Daar kun je het katholicisme nog aan verkopen, maar als het wat ingewikkelder wordt haken ze af. Nederlanders worden door hem 'voetbalpubliek' genoemd. Ze zijn volgens hem 'voetbalhooligan-achtig' en een 'eenheidsworst', want ze zien er allemaal hetzelfde uit, omdat ze gekleed zijn naar de laatste mode. De Nederlanders zijn verder in Van den Toorns opinie 'boerenlultoeisten':

*Vroeger had je ook nog koppensnellers en daar kon je bang voor zijn. Dus je haalde het niet in je hoofd om Borneo in te gaan, (...) dus nu is het gewoon weer net zo als al het andere geworden en is er ook weer een McDonald's om de hoek, weet je en omdat die koppensnellers er niet meer zijn durft iedere boerenlultoeist gewoon voor negen euro het vliegtuig te pakken.*

---

<sup>71</sup> Ook in dit citaat is weer sprake van 'positive and negative identities' (Mishler 1999:144).

De representanten van ‘Toch ben ik niet alleen’ zijn anders dan de door Van den Toorn geschetste personages. Zij lezen bijvoorbeeld en hun taalgebruik getuigt hiervan doordat zij grote schrijvers en denkers citeren. Deze kunstenaars zijn zich terdege bewust van het verschil tussen hoge en lage cultuur en literatuur en buiten deze kennis uit om zich verder te kunnen onderscheiden van de ‘boerenlultoeist’ of ‘voetbalhooligan’. Dat het taalgebruik van de vertegenwoordigers van ‘Toch ben ik niet alleen’ nergens te veel schrijnt of afkeer oproept, komt doordat het ook een ironische en vaak humoristische component kent.

## 6.6 CONCLUSIE

Het merendeel van de representanten van dit type groeide op in niet-religieuze, intellectuele milieus. De relatie met hun ouders was lang niet altijd goed. Zij waren vaak afwezig. Overigens is ook het tegenovergestelde bij sommige respondenten het geval geweest. Deze ouders duwden hun kinderen teveel richting het kunstenaarschap.

De kunstenaars die bij dit type horen citeren veelvuldig uit met name literaire en filosofische werken. Hun taalgebruik draagt hier ook sporen van. Dit type mengt hoge en lage literatuur niet met elkaar; men is eerder exclusief te noemen in het gebruik van boeken. Dit wordt benadrukt doordat men vaak grote schrijvers of denkers aanhaalt. Daarnaast is men geïnteresseerd in de levens van anderen en leest men dientengevolge (auto)biografieën. Deze boeken geven het leven van de vertegenwoordigers van dit type zin en richting, omdat zij antwoorden kunnen verschaffen op existentiële vragen.

De vertegenwoordigers van dit type levensbeschouwing verzetten zich – op een uitzondering na – hevig tegen religie. Zij zijn niet opgegroeid met een religieuze praktijk en hierdoor zoeken zij daar mijns inziens dan ook geen substituten voor.

Respondent Huxley benadrukt dat hij niet gelooft in een leven na de dood. Dit betekent dat hij zich voortdurend bewust is van het eindige karakter van het leven. Schrijven en schilderen zijn voor hem manieren om dit gegeven te verwerken: ‘een dagelijkse manier’. Het lezen en nadenken hierover vormt de levensbeschouwelijke praktijk van deze respondenten.

De representanten van ‘Toch ben ik niet alleen’ spreken op een vaak kritische manier over de ander en de maatschappij waar deze deel van uit maakt. Deze samenleving wordt door de kunstenaar verafschuwd. Men kijkt hier echter wel met een bepaalde mate van ironie of spot naar. De

hierboven genoemde grote schrijvers en denkers hebben invloed op het taalgebruik, omdat zij veelvuldig door de representanten worden aangehaald.

Hoofdstuk 7  
LEVENSBESCHOUWINGTYPE 4  
‘WANT DIT ALLES IS MIJN RELIGIE’

*Zelfportret*

*De naam is legio, want wij zijn velen:  
wil, wanhoop, woede, wensdroom, twijfel, maar  
dat lijf houdt ons als kluven bij elkaar,  
die kop soms dol van ons verward krakelen.*

C.O. Jellema

7.1 INTRODUCTIE VAN HET LEVENSBESCHOUWINGTYPE

Dit type levensbeschouwing draagt de titel ‘Want dit alles is mijn religie’, omdat het voor de vertegenwoordigers vanzelfsprekend is dat alles om hen heen van religie doordrenkt is.

De representanten van dit type levensbeschouwing behoren qua leeftijd tot de oudste kunstenaars van mijn corpus. De elf representanten zijn geboren tussen 1919 en 1947. De ene helft van de representanten groeide op in religieuze gezinnen; de andere helft in gezinnen waarbij de kerk niet frequent bezocht werd. Hun religieuze achtergrond speelt in de meeste gevallen een kleine rol in hun levensverhaal, dit in tegenstelling tot de levensverhalen van de vertegenwoordigers van type levensbeschouwing 1 ‘Levensbeschouwing à la carte’ en levensbeschouwingtype 2 ‘Op de hoge’.

De ene helft van de vertegenwoordigers van ‘Want dit alles is mijn religie’ vertelt dat zij als kind niet begrepen werd door hun ouders. Ze voelden zich relatieve buitenstaanders in het gezin, waarin zij opgroeiden en zij benadrukken in hun levensverhaal dat hun kunstzinnige talent niet opgemerkt werd door hun ouders en bijvoorbeeld de (teken)docenten op school. Overigens omschrijft geen van hen dit als een traumatische ervaring; het lijkt daarentegen meer een constatering. Wellicht komt dit ook doordat de kindertijd ver af ligt van de fase waarin de representanten zich ten tijde van mijn onderzoek bevinden.

Hoewel de kunstacademie door de ouders niet als een geschikte opleiding werd gezien, belandden de representanten van ‘Want dit is mijn

religie' hier uiteindelijk toch. Dit tekent hun vechtlust en doorzettingsvermogen. Daarnaast onderstreept dit hun idee dat men als kunstenaar geboren wordt en dat hierdoor talent wel benut moet worden.

De andere helft van de representanten van dit type levensbeschouwing vertelt dat men thuis juist niet afwijzend tegenover het kunstenaarschap stond. De ouders vonden het bijzonder dat hun kinderen met een kunstzinnige gave behept waren en zij stimuleerden dit. Bij één van de respondenten van 'Want dit alles is mijn religie' legde deze houding echter een te grote druk op zijn schouders en hij twijfelde na het behalen van zijn kunstacademiediploma of hij nog wel wilde schilderen.

Het overgrote deel van de kunstenaars die ik tot dit type reken lijkt (goed) te kunnen leven van hun kunst. Musea kochten hun werk aan, ze worden vertegenwoordigd door toonaangevende galleries en besprekingen van hun werk verschijnen in gerenommeerde dag- en weekbladen.

Drie van de vertegenwoordigers van dit type levensbeschouwing hebben een gezin; bij twee van hen speelde hun familie in het gesprek een grote rol. De andere representanten hebben geen kinderen, maar wonen samen met een partner. Een van de vertegenwoordigers van 'Want dit alles is mijn religie' woont aan de rand van de stad; de anderen wonen in kleine dorpen verspreid over Nederland.

De leeftijd van de respondenten van 'Want dit alles is mijn religie' heeft mijns inziens invloed op de manier waarop zij hun levensbeschouwing presenteren. De vele ervaringen die zij in hun leven hebben opgedaan, bieden hun de mogelijkheid uitgebreid te reflecteren op het leven, dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld de vertegenwoordigers van type levensbeschouwing 1 'Levensbeschouwing à la carte', die voor de constructie en presentatie van hun levensbeschouwing vooral (moeten) leunen op de gedachten en ideeën van anderen.

## 7.2 ACHTERGROND VAN DE SLEUTELRESPONDENT

YVONNE STRUYS (1941)<sup>72</sup>

Yvonne Struys groeide op in een religieus gezin beneden de grote rivieren. Haar ouders waren hervormd 'terwijl mijn grootmoeder gereformeerd was'. De kunstenares zet zich niet af tegen haar religieuze achtergrond, maar dit betekent niet dat zij de kerk nog bezoekt. 'Ik wil niet zeggen: ik wil er niets meer mee te maken hebben, maar ik wil niet bij zo'n genootschap aangesloten zijn'.

Struys heeft altijd geweten dat ze een kunstzinnig talent had. Als kind al tekende ze veel en goed. Dit was echter niet het enige waar ze plezier in had; ze las ook graag en hield van andere schoolvakken zoals geschiedenis. Na de middelbare school verruilde Struys Brabant voor Zuid-Holland om te studeren aan de Rotterdamse kunstacademie. Hoewel haar ouders het talent van hun dochter herkenden, was dit een hele stap: 'zo'n meissie naar de grote stad, naar zo'n academie, wat toch een beladen woord is'. Ze liet zich echter niet van haar voornemen weerhouden en meende: 'ik doe het gewoon, bekijk het maar (...) Bekijk het maar, ik doe het gewoon'. Struys was evenwel financieel afhankelijk van haar ouders, omdat zij zonder hun studiebijlage niet eens zou kunnen studeren. Haar ouders stemden uiteindelijk in met haar besluit om naar de academie te gaan, maar onder voorwaarde dat Struys een lesbevoegdheid zou halen. Na haar afstuderen kreeg de kunstenares al snel een atelier 'en toen ben ik gaan werken en exposeren en ik gaf dus les'. Zij vertrok met man en kinderen naar het Groningse platteland, maar dat beviel niet: 'Ik gaf les en dat huis, dat moest gedaan worden en ik was met andere dingen bezig, alhoewel ik wel latent met die dingen bezig was, ik was dus altijd wel aan het schilderen en met grafiek bezig en zo, maar niet zo intens als nu'.

Het jonge gezin keerde landelijk Groningen de rug toe, om zich daar twintig jaar later opnieuw, maar nu zonder kinderen, te vestigen. De provincie, en meer specifiek het gebied waar Struys woont en werkt, vormt nu één van de belangrijkste inspiratiebronnen voor haar werk en levensbeschouwing.

#### *7.2.1 Huidige levenssituatie en actuele levensthema's*

In januari 2004 voerde ik het gesprek met Struys in haar atelier in een negentiende-eeuwse kerk.<sup>72</sup> Struys organiseert in dit atelier ook thema-avonden. Tijdens deze bijeenkomsten werd er bijvoorbeeld aandacht be-

---

<sup>72</sup> Het was moeilijk om een sleutelrespondent voor dit type uit te zoeken; niet omdat er geen keuze zou zijn, maar juist omdat er uit zoveel interessante respondenten te kiezen was. Struys werd sleutelrespondent van type levensbeschouwing 'Want dit alles is mijn religie'. Naast Struys is beeldend kunstenaar Marjolijn van den Assem ook een prominente representant van dit type levensbeschouwing en zij zal daarom tevens een belangrijke rol vervullen in dit hoofdstuk.

<sup>73</sup> Struys' atelier staat in een ander dorp dan waar zij woont. De twee dorpen liggen echter dicht bij elkaar.

steed aan land-art en IJsland. In het atelier komt ook het door haar opgerichte zangkoor samen, dat bestaat uit kunstenaars uit de wijde omtrek.

De thematiek van haar werk en de manier waarop Struys werkt, wordt op haar website treffend verwoord door een bevriende oudheidkundige, die deze tekst voor de kunstenares schreef:

*Op de meest uiteenlopende plekken, in onverwachte situaties en in soms barre omstandigheden maakt Yvonne Struys haar zoektochten. Zij kiest haar reisdoelen bewust, maar of zij nu naar het hoge Noorden trekt of een reis onderneemt in de geest, zij laat zich steeds weer verrassen door haar ontdekkingen. Graag volgt ze de oude paden uit de geschiedenis en luistert naar de mythen en volksverhalen. (...) Haar voorliefde gaat uit naar oude en doorleefde materialen met een geschiedenis van zichzelf. Zij verwerkt die en voegt er taal aan toe: een strofe uit een gedicht, uit een heldenepos of een lied. Door ze ineen te vlechten schept ze een nieuw verhaal, ongeschreven en ongekend. (...) Het is een verhaal over goden, helden en heiligen die strijden om het bestaan, over de beproevingen en de innerlijke conflicten van de mens. (...) De ruigheid en de verlatenheid van de Orkney's en de Hebriden spreken tot de verbeelding van Yvonne Struys. Haar werk 'Soft piled centuries'- een citaat uit een gedicht van de dichter Seamus Heaney- is een ode aan de lange wordingsgeschiedenis van het turfland. Keltische gedichten en legenden die dreigen te verdwijnen in de oceaan van de tijd, heeft zij opnieuw tot leven gebracht; citaten duiken als wrakstukken in haar werk op.*

In de tijd dat ik met Struys spreek sluit zij net een thema over voeten af en ze is begonnen aan een project rond Sint Brandaan. Daarnaast maakt ze werk over de verdrongen dorpen in de Dollard – een gebied in Groningen waar ze dicht bij woont.

Deze projectmatige manier van werken is tekenend voor de representanten van type levensbeschouwing 4 'Want dit alles is mijn religie'. Ook beeldend kunstenaar Marjolijn van den Assem werkt, zoals eerder gezegd, projectmatig en bij haar spelen tevens de (literaire) teksten van anderen, taal en het landschap een grote rol in het beeldend werk. Zulke projecten zijn qua thematiek verweven met de huidige levenssituatie en actuele levensthematiek van de meeste vertegenwoordigers van 'Want dit alles is mijn religie'.

### 7.2.2 De gespreksituatie

Struys leerde ik door iemand anders kennen.<sup>74</sup> Deze persoon vertelde mij over het gebruik van taal in Struys' beeldende werk. Dit was één van de redenen om de kunstenaar voor een gesprek te vragen.<sup>75</sup> Struys stuurde mij voorafgaand aan het gesprek brochures over haar werk toe en ik zou nog lang nadat we elkaar spraken uitnodigingen voor tentoonstellingen van haar werk ontvangen. Dit langer durende contact lijkt overigens typerend te zijn voor met name de representanten van 'Want dit alles is mijn religie' en 'Op de hoge'. Het kwam verder vaak voor dat ik na een interviewafspraak beladen met catalogi, ansichtkaarten en knipselmappen het atelier of huis weer verliet. Verder bleef ik dikwijls contact houden met de representanten van de hier bovenstaande typen levensbeschouwing doordat ze me, net zoals Struys, uitnodigingen bleven sturen voor openingen van hun tentoonstellingen. Ook ontving ik na het gesprek vaak een brief of e-mail van deze informanten, waarin ze mij uitgebreid deelgenoot maakten van hun reflecties op het interview.

### 7.3 BRONNEN

In Struys' werk speelt poëzie een grote rol. In de tijd dat ik haar spreek, bereidt ze een expositie voor waarbij zeven of acht enorme zeilen opgeheesen worden in de hal van een groot bedrijf in het noorden van het land. Op deze zeilen komen dichtregels van Paul Celan te staan. De poëzie van deze in Roemenië geboren dichter en vertaler wordt gecombineerd met door Struys geschilderde voorstellingen van voeten.

---

<sup>74</sup> Deze persoon bracht mij ook in contact met Van den Assem en Van den Toorn. Het werk van Van den Toorn leerde hij kennen doordat vrienden hem erop attenderden. Hij heeft geen werk van deze beeldhouwer in zijn bezit. Wel kocht hij werken van de hand van Van den Assem en Struys. De twee laatstgenoemden zijn beiden representanten van type levensbeschouwing 'Want dit alles is mijn religie'. De vraag die rijst is: berust dit op toeval of heeft hun werk, door de manier waarop het tot stand is gekomen en door de rol die levensbeschouwing hierin speelt, een bepaalde aantrekkingskracht op een specifiek type toeschouwer? En wat is het dan wat aanspreekt? Is dit alleen het werk, of speelt het leven en de levensbeschouwing van de maker ook in een rol in deze aantrekkingskracht? En kunnen we de lijn nog verder doortrekken door de toeschouwer ook in te delen bij dit type levensbeschouwing. Deze vraag zal in dit onderzoek helaas onbeantwoord blijven.

<sup>75</sup> Een deel van de respondenten zijn als geïnterviewde uitgenodigd, omdat zij 'iets' met taal zouden hebben. Al spoedig bleek echter dat ik daar iets anders onder verstond dan zij. Taal werd door veel van deze informanten vooral als grafisch fenomeen opgevat, zoals ook is uitgewekt in voetnoot 76.



*Ik vind het machtig als zo'n gedicht van Celan in een ruimte hangt, dat iedereen zegt: oh. Lees, want dat doet men. Men wil lezen<sup>76</sup> (...) en dan heb je weer de combinatie met het schilderen (...) Dit is, dat past natuurlijk wel bij elkaar hè, 'zij groeven en groeven en zo verliep hun dag, hun nacht en loofden niet God, die dit zo wilde' [een dichtregel van Celan – RH], die was ook aan het graven en die voeten graven ook. Dat is de link, maar die voeten stonden er eerder op het schilderij, voordat ik het idee had van ik zet Celan erbij.*

Poëzie en literatuur spelen niet alleen een grote rol in Struys' werk, daarnaast maakt lezen een belangrijk deel uit van haar dagindeling. 'Ik begin 's morgens met een uur, anderhalf uur lezen hier, in mijn atelier, in stilte hier. Het is een beetje, beetje contemplatie, een beetje rust'. Op deze manier de dag te kunnen beginnen heeft wat Struys betreft iets luxueus: 'Je komt hier, je zet de kachel aan en binnen een kwartier is het warm, en een kopje koffie en ik ga op de fiets vaak, ik ga vaak op de fiets hiernaartoe, dus het is ook eventjes wat uitrusten. De dingen een beetje op een rij zetten'.

De kunstenaar leest tijdens deze ochtendsessies over onderwerpen waar zij zich in haar beeldend werk mee bezig houdt. Gedurende haar 'voetenproject' was *Symboliek van de voet* (1956) van de filosoof Cornelis Verhoeven haar 'bijbel'. In de tijd dat ik met Struys spreek, verdiept zij zich, naast de hierboven genoemde onderwerpen, in het weer. Ze vertelt gepassioneerd over de aanschaf van 'boeken over de weeromstandigheden vanaf zevenhonderd zoveel tot veertienhonderd zoveel'. Als ik waarde-rend verzucht: 'dat moet je ook maar ergens zien te vinden zeg', reageert Struys met: 'Nou, dat komt dan op mijn pad'. Voor haar ligt het min of meer voor de hand: nu zij zich bezighoudt met het weer, komt zij uiteraard boeken tegen die hierover gaan. Dit is typerend voor Struys – en voor de andere representanten van 'Want dit alles is mijn religie' – alles

---

<sup>76</sup> De beeldend kunstenaars die geschreven taal in hun beeldend werk gebruiken lijken het niet nodig te vinden dat deze teksten gelezen worden door hun toeschouwers. Vaak gaat het hen vooral om wat tekst, of kleiner: woorden of letters, als beeldmateriaal opleveren. Zo zegt Van den Assem over delen uit de correspondentie tussen Baumgartner en Nietzsche, die ze heeft overgeschreven: 'Als je er tien [brieven] bij elkaar hebt hangen, dan komt het los van de taal, dan zijn het alleen nog, dan is het bijna water. Dan geeft het een grote rust en het is niet mijn bedoeling dat mensen dat gaan lezen, maar wel dat het je, dat je je realiseert wat een correspondentie inhoudt'.

hangt met alles samen en lezen speelt hierin een cruciale rol. Dit punt werk ik uit in de volgende paragrafen van dit hoofdstuk.

#### 7.4 LEVENSBESCHOUWELIJKE PRAKTIJK

Op de website van Struys is een foto van haarzelf opgenomen. De kunstenaar zit met blote voeten in kleermakerszit op de grond en kijkt met een indringende blik de lens in. Deze foto typeert Struys treffend. Ze is een opvallende en krachtige verschijning. Dit is ook het beeld dat uit haar levensverhaal komt bovendien. Ook representant Van den Assem komt over als een sterke vrouw, maar in haar levensverhaal benadrukt ze dat zij dat niet altijd is geweest. Zij was ooit verlegen en mensenschuw. De kunstenaar illustreert dit beeldend als ze vertelt hoe zij ooit woonde en thans woont. Vroeger woonde Van den Assem met haar jonge gezin in een kleine stad in een huis dat weggestopt leek te zijn in een binnentuin. Tegenwoordig woont en werkt de kunstenaar in een van de grootste steden van Nederland, in een groot huis aan een rivier, met aan alle kanten ramen.

De vertegenwoordigers van 'Want dit alles is mijn religie' twijfelen daarnaast niet aan hun talent; ze zijn als kunstenaar geboren en zij benutten hun artistieke gave ten volle. Mishler meent: 'By rooting their artistic interests in their childhoods and families, Adam D and Beth R [twee respondenten van Mishler - RH] align their biographies with a prevalent image of artists' (Mishler 1999: 24). Dit komt treffend tot uiting in de manier waarop de meeste vertegenwoordigers van type 4 zichzelf in hun levensverhaal presenteren. Niet alleen gaf hun levenservaring hun een bepaald zelfvertrouwen – ook hun kunstenaarschap, en de waardering van anderen hiervoor, draagt hieraan bij.

De uitgesprokenheid van de kunstenaars die dit type levensbeschouwing representeren, wordt verder onderstreept door de plekken waar zij wonen en werken. Zonder uitzondering bewonen zij indrukwekkende woningen op vaak onverwachte plekken en werken zij in tot de verbeelding sprekende ateliers.

Toen Struys na twintig jaar terugkeerde naar de provincie Groningen kwam ze op een van haar fietstochten door de omgeving een oud kerkje tegen. 'Ik kon niet naar binnen kijken. Het was helemaal besloten. En toen dacht ik, klinkt heel arrogant, en toen dacht ik: die wordt van mij. Dat is niet te vertellen, die wordt van mij, hoe dan ook'. Struys informeerde bij het bestuur van de kerk, maar zij lieten haar weten dat het ge-

bouw niet opnieuw verhuurd zou worden. De kunstenares kon het kerkje echter kopen. In eerste instantie leek dit financieel onhaalbaar, totdat 'een vriendje met geld' tegen haar zei: 'doe het maar'. Struys had zelf ook jarenlang geld opzijgezet dat ze verdiend had met het verkopen van haar werk. 'Je weet nooit waarom. Nou, daarom dus'. De kunstenares heeft altijd het gevoel gehad dat het kerkje bij haar hoorde. Ook de omgeving, die ze toen ze er voor het eerst neerstreek verafschuwde, bleek haar bij terugkeer te bevallen: 'Hier hoor ik'. Atelier, huis en omgeving passen de kunstenares met andere woorden precies en deze bijzondere plekken versterken haar authenticiteit als persoon en kunstenaar.

#### 7.4.1 De ander

De ander of anderen nemen in het levensverhaal van de vertegenwoordigers van 'Want dit alles is mijn religie' een belangrijke plaats in. Uit Struys' verhaal blijkt dat zij vaak toevallig haar pad kruisen, net zoals zij bij toeval het kerkje tegenkwam op een van haar fietstochten. In de tijd dat ik Struys spreek is zij, zoals reeds gezegd, bezig met het thema weer en in het kader hiervan organiseert zij in haar atelier een lezing van een kunstenaar, die tevens meteoroloog is.

*En die geeft dan een lezing over luchten, de wolken. Je krijgt eigenlijk een verhaal door de kunstgeschiedenis heen. Nou, dat moet ik hebben hier. En die mensen komen op mijn pad hoor. Die komen op mijn pad en daar sta ik zelf ook weleens verbaasd van. Hoe is het in godsnaam mogelijk dat dat gebeurt?*

Ook op de Schotse eilanden, waar zij een tijdlang als *artist in residence* verbleef, ontmoette Struys interessante mensen. Haar atelier deelde zij met een vrouw uit Tasmanië. Het contact verliep aanvankelijk moeizaam, totdat na een aantal weken de vrouw aan Struys de vraag stelde of ze niet eens samen een dagje uit konden gaan. Het werd een aangename dag en Struys nodigde de vrouw uit om eens in Nederland te exposeren.

*En wat doet ze dan? Abel Tasman. Ja god, dat is logisch natuurlijk. Niet aan gedacht en dan exposeert zij ergens in het Westen en dat wordt geopend door de ambassadeur van Australië, nou dan heb je daar weer een link mee. Abel Tasman ging ik mij ook in verdiepen. Abel Tasman. Ja natuurlijk de VOC. Dat weet ik dan nog wel, maar internet, Lutjegast. Ik denk: dat*

*klinkt zo noordelijk. Dat moet toch hier ergens in de buurt zijn, dus er stond een telefoonnummer bij, ik bellen en ik heb contact gehad met Lutjegast en dat is geen museum, maar dat is een kabinet, een klein kamertje met allerlei toestanden van linken natuurlijk naar Tasmanië. Ook daar is weer zo'n leuk contact uit voortgekomen.*

Er wordt ter gelegenheid van de vierhonderdste verjaardag van Tasman een feest georganiseerd waarvoor Struys wordt uitgenodigd en daar komt ze dezelfde ambassadeur weer tegen en ook andere mensen uit Tasmanië: 'Die ja, vanuit het noorden daar naartoe verhuisd zijn, geëmigreerd zijn, een man uit Ierland die daar ook woont, nou, daar was het contact weer gelegd met Ierland en zo loopt dat iedere keer'. De kunstenares verbaast zich niet over deze toevallige, waardevolle ontmoetingen:

*niet verbazing, maar verwondering, van hoe kan dat? Dat dat op je pad komt?' en voegt daaraan toe: 'Het zou toeval kunnen zijn, bestaat toeval? Ik weet niet. Nee, ik denk, ik denk, ik verwonder me. Het is verwondering'. Deze verwondering verbindt zij aan haar idee van religie: 'ik denk dat verwondering altijd religie is.*

Ook Van den Assem kijkt op een bijzondere manier naar de wereld om haar heen. In haar levensverhaal spelen daarnaast, net zoals bij Struys het geval is, de ander of anderen een grote rol.

#### 7.4.2 'Ik hoop dat mijn begrafenis druk bezocht wordt'

Van den Assem benadrukt dat zij voortdurend op zoek is naar haar medemens, naar saamhorigheid, intimiteit en het verwerven van alternatieve familie. 'Ik denk dat dat de basis van mijn werk is. Dat is wat ik zoek, dat is, ja, ik zou bijna zeggen, de zin van het leven, ja'. De kunstenares illustreert dit aan de hand van de uitspraak 'Ik hoop dat mijn begrafenis druk bezocht wordt'. Ze herhaalt dit niet alleen een paar keer tijdens het gesprek dat ik met haar voer, daarnaast komt deze zin ook terug in een ander interview.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Lien Heyting (2004). 'Hoe de bomen waaien. De papieren landschappen van Marjolijn van den Assem'. In: *NRC Handelsblad*. 18 juni 2004.

De levensverhalen van de vertegenwoordigers van type levensbeschouwing ‘Want dit alles is mijn religie’ zijn doordrenkt van dergelijke uitspraken waaruit een grote betrokkenheid met anderen spreekt. Het kunstenaarschap geeft deze contacten een extra dimensie, want door hun kunstwerken kunnen zij iets voor de toeschouwer of koper ervan betekenen. Van den Assem meent dan ook dat zij een gezegend mens is.

*Ik krijg brieven, ik krijg vaak reacties op tentoonstellingen, kleine cadeautjes. Mensen die zeggen: ik heb er wat aan gehad, ik, ik, uit een werk van jou. Mensen die wat aanschaffen en die later schrijven: ja, het maakt me blij. Iedere dag kijk ik ernaar en ik heb er wat aan, ja, wat wil je nou nog meer? Dat stijgt boven, ja, dat is niet met geld te koop. Dat is niet, dat kan je niet dwingen, dat ontstaat. Nou, dat is prachtig.*

De hierboven geschetste levensverhalen geven een beeld weer van kunstenaars die weliswaar als kind niet goed begrepen werden door hun ouders, maar desondanks uitgroeiden tot sterke persoonlijkheden. Ondanks bezwaren tegen hun studiekeuze rondten zij veelal de kunstacademie af en kunnen zij thans bogen op een succesvolle carrière als kunstenaar. Het kunstenaarschap biedt hun verder de mogelijkheid om met hun werk iets te betekenen voor de ander, die in hun leven een grote rol speelt.

#### 7.5 LEVENSBESCHOUWELIJK TAALGEBRUIK

Religie is voor de vertegenwoordigers van ‘Want dit alles is mijn religie’, in tegenstelling tot de representanten van de types ‘Levensbeschouwing à la carte’ en ‘Toch ben ik niet alleen’ geen vies woord of een term die verzet oproept. Ze gebruiken het woord daarentegen vaak om de manier waarop zij in het leven staan aan te duiden. Zo zegt Struys: ‘Ik ben wel religieus. Ik ga niet naar de kerk, maar houd me wel met fragmenten uit de Bijbel bezig’. Met name het Bijbelboek ‘De openbaring van Johannes’ spreekt haar aan.

*Het is zo spannend, omdat het een beetje Weltfremd is, maar ook, ja, die hel en verdoemenis wat daar allemaal gebeurt, de film die je gezien hebt Het zevende zegel, de slang waar ik dus echt mee bezig ben en dat is dus ook religie of, het komt overal voor hè? In de, bij de graven hier en dat is de invloed natuurlijk van Napoleon die in Egypte, hè? De slang die zijn staart in de bek houdt, dus ook het, de cirkelvormen die voorkomen in Ierland en,*

*het leven, het komen en het gaan. Nou, is dat religie, is dat, wat is dat? Dat komt eigenlijk in heel veel culturen of in alle culturen komt dat voor en nou dus op die manier ben ik bezig met die Bijbel. Niet alleen die Bijbel hoor, maar ook andere boeken.*

Bij Struys, maar ook bij de andere vertegenwoordigers van dit type levensbeschouwing lijkt, zoals eerder gezegd, alles met alles samen te hangen. Dit gegeven komt ook weer duidelijk naar voren uit het bovenstaande citaat. Struys ontmoet telkens bij toeval anderen met wie ze vervolgens een waardevol contact aangaat. Ook onderwerpen voor haar kunstwerken komen op een dergelijke manier op haar pad. Zo hield de kunstenares zich een tijdlang bezig met labyrinten en vanaf dat moment verschenen ze overal om haar heen.

*Nou dan ga je, dan zie je opeens ook alle boeken over labyrinten, dat is gewoon heel gek als je met een thema bezig bent. (...) Nou labyrinten hè, ik was bij een vriendin in Parijs, goh ik ga eens even naar Chartres, was ik al geweest, dan kijk ik in zo'n winkeltje in zo'n kathedraal waar ze kaartjes verkopen, zie ik ineens een foto van een labyrint, van bovenaf genomen hè, van boven de kerk af en nu zie je bijna niks, want er staan allemaal stoeltjes op, dan denk ik: god ja natuurlijk, dat weet ik nog van de kunstgeschiedenis.*

De kunstenares duidt ook deze ontdekkingen aan met de term 'religieus'. Tijdens het gesprek probeerde ik haar te verleiden tot een wat strakkere omschrijving hiervan, maar hier had Struys moeite mee. Als antwoord op mijn vraag wees de kunstenares naar de ruimte rondom haar. Haar atelier ervaart ze als een religieuze plek, omdat ze er rust vindt. Ze luistert er naar mooie muziek en van het ritme daarvan wordt ze stil van binnen. De hoogte van het kerkje waarin ze werkt betekent verder dat ze goed kan ademhalen. Hetzelfde geldt voor het landschap om haar heen waarvan ze de ruimte en uitgestrektheid, zoals eerder gezegd, zo anders ervaart dan twintig jaar geleden. 'Dat heeft te maken met ontwikkeling. Dat heeft te maken met leeftijd. Dat heeft te maken met andere interesses die op je pad komen en zo is het goed'.

Wie haar uitspraken bestudeert zal het verder opvallen dat zij minder eloquent is in de manier waarop zij spreekt over werk, leven en levensbeschouwing. Struys is geen respondent die haar uitspraken over levensbe-

schouwing en religie overduidelijk relateert aan de boeken die zij gelezen heeft. Zij bekleedt hiermee een uitzonderingspositie binnen dit type. Een andere respondent die ik tot dit type reken duidt de term ‘verwondering’ wel aan de hand van boeken die hij heeft gelezen. Hij relateert verwondering onder andere aan Zen.

*Dingen zo zien alsof je ze voor het eerst ziet. Het lijkt wel hoe ouder ik word, hoe meer ik verwonderd raak over de dingen om me heen. Ik ga steeds meer de waarde ervan inzien, van ja, het leven, ja, van de dingen om me heen, van dat het niet vanzelfsprekend is.*

De kunstenaar leert dit niet alleen door Zen, maar ook door boeken van mystici uit de middeleeuwen. Voor de routineklussen in zijn werk, zoals het mengen van verf, en de elke dag terugkerende afwas, heeft de kunstenaar discipline nodig.

*Om dat toch iedere dag maar weer te gaan doen, daar moet je je gewoon even toe zetten hè, (...) dat is wel de helft van de tijd denk ik, dat je met dat soort dingen bezig bent en dat leer ik ook wel van Zen, dat dat allemaal even belangrijk is, gewoon het moment zelf is belangrijk hè, datgene waar je mee bezig bent, daar word ik me iedere keer weer bewust van als ik dan weer iets van Zen lees of zo.<sup>78</sup>*

Ook Van den Assem legt een dergelijke duidelijke verbinding. Voor haar speelt, zoals eerder gezegd, de correspondentie tussen Friedrich Nietzsche en Marie Baumgartner een cruciale rol in haar werk, leven en levensbeschouwing, maar ook bepaalde dichtregels zoals ‘zou u mij kunnen vergeten in een gevecht of op de vlucht of in een ver land’ van de Amerikaanse Emily Dickinson vervullen eenzelfde rol.

*Dat vind ik zo’n eigenzinnige, zo’n prachtige, prachtige zin. Ik vind haar zo geweldig. Ze gebruikt de taal zo eigenzinnig (...). Hoe verzint iemand dat? ‘Zou u mij kunnen vergeten?’ terwijl ze zich opsloot en niemand weet tot op de dag van vandaag aan wie ze dat richtte. ‘In een gevecht, op de vlucht of in een ver land’. Ja, ik kan het niet helemaal precies duiden waar*

---

<sup>78</sup> In de tijd dat ik deze woorden opteken, ligt het nog niet zo voor de hand om te refereren aan Zen.

*het zit in mijn werk, maar ik vind het wel heel erg mooi, want ik denk dat, ja, de mensen die mij dierbaar zijn, op die manier in het leven staan. Niemand wil vergeten worden, maar je weet dat het gaat om een gevecht of een vlucht, het vertrekken naar een andere wereld. Dus dat heeft ook wel te maken met waar ik mee bezig ben.*

De vertegenwoordigers van ‘Want dit alles is mijn religie’ gebruiken ideeën uit boeken, strofen of regels uit gedichten als inspiratiebron voor hun werk, leven en levensbeschouwing. Deze teksten komen daarnaast soms letterlijk terug in hun werk. Ook worden ze aangehaald om hun ideeën omtrent hun leven en levensbeschouwing te illustreren. In dit opzicht lijken ze op de kunstenaars die levensbeschouwingstype 2 ‘Op de hoge’ representeren. Verschil vinden we echter in de verregaande manier waarop zij hiermee omgaan.

#### *7.5.1 Op zoek naar de medemens*

In het interview met beeldend kunstenaar Marjolijn van den Assem komen de begrippen ‘hartstocht’, ‘medemens’, ‘dierbaren’, ‘liefde’, ‘bewust zijn’, ‘gelijkgestemde geesten’, ‘intensiviteit’ en ‘veilig zijn’ veelvuldig voor. Ze vindt de invulling van deze begrippen terug in de vriendschap en correspondentie tussen Friedrich Nietzsche en Marie Baumgartner. Van den Assem vertelt dat tussen hen ‘saamhorigheid ontstaat’ en dat is ‘heel precious’.<sup>79</sup> De kunstenaar identificeert zich met Marie Baumgartner en ze ontwaart verschillende overeenkomsten tussen zichzelf en Nietzsches vriendin. Het blijft echter niet bij de eerste vorm van identificatie: gelijkheid (Schoenmakers 1988 en Van Vliet 1991); de identificatie van Van den Assem – en met haar vele andere kunstenaars – gaat verder. De correspondentie tussen Nietzsche en Baumgartner gaat deel uitmaken van haar eigen kunstzinnige werk.

*Ik heb het gevoel dat ik hiermee [het project ‘Seelenbriefe’] iets te pakken heb waar alles waar ik tot nu toe mee bezig ben geweest in past, maar vooral dat precious, precious, het woordenloze, een gevoel van saamhorigheid, dat hier op alle fronten aan de orde is en wat dat kan betekenen voor een mens.*

---

<sup>79</sup> Van den Assem maakte, voordat zij aan het project ‘Seelenbriefe’ begon, dat gaat over deze vriendschap, een serie werken met de titel *Precious*.



Het contact tussen Nietzsche en Baumgartner verwatert gaandeweg en alhoewel ze elkaar bleven schrijven, vonden hun wekelijkse ontmoetingen niet meer plaats. Baumgartner veranderde, volgens Van den Assem, in een klagende vrouw, die in geestelijke eenzaamheid overleed en waarschijnlijk heeft zij de filosoof nooit bezocht in de jaren dat hij opgenomen was.

*Ach, misschien had dat ook geen zin meer gehad. Misschien heeft ze gedacht: het was mooi, ik stop het in een doosje met een touwtje erom en dat heb ik toch maar gehad. Misschien zou ik dat ook gedaan hebben, maar die, wat ik je al vertelde, dat voortdurend op zoek zijn naar de medemens, het op zoek zijn naar die saamhorigheid, die intimiteit, het je verwerven van alternatieve familie, ik denk dat dat de basis van mijn werk is. Dat is wat ik zoek, dat is, ja, ik zou bijna zeggen de zin van het leven, ja. Ik hoop altijd dat het druk wordt op mijn begrafenis, niet als, om mijzelf centraal te stellen omdat ik zo geweldig was, maar ik denk dat ik in staat ben tot veel houden van en ik hoop dat er dus van mij wordt gehouden. Als je vraagt wat is voor jou de zin van het leven, de religie, wat zijn je waarden, wat acht je hoog, dan is het dat. Ja, dat je een poosje met anderen op kunt gaan. Dat hoeft niet voor de eeuwigheid te zijn, zo zit het leven niet in elkaar, maar dat je een poosje dichtbij bepaalde anderen kunt komen, zo dichtbij mogelijk.*

De correspondentie tussen Nietzsche en Baumgartner verschaft haar instrumenten om over haar eigen werk, leven en levensbeschouwing na te denken en te spreken. Daarnaast gebruikt ze hun correspondentie als voorbeeld voor het vertellen van haar eigen levensverhaal. Van den Assem's manier van werken bevestigt en onderstreept deze verbinding. De kunstenares schreef met een kroontjespen op tien grote vellen papier brieven over van Baumgartner aan Nietzsche. Deze brieven vormen de basis van het project 'Seelenbriefe' en ze bestaan uit zinnen die Van den Assem 'het allerbelangrijkste, het duidelijkste, het saamhorendste, ontroerendste of mij het meest rakende delen' vond. Van den Assem's manier van werken brengt haar op fysiek gebied nog dichterbij Baumgartner:

*Ik werk altijd op de grond, dus ik zit er bovenop, want ik wil zo rechtstreeks mogelijk, dus zo seismografisch mogelijk, mijn gemoedstoestand overbrengen op het werk, dus je ziet allemaal van die vlekken, dat smoezelige, dat is mijn, ja, mijn draaien en ik heb mijn werkkleren aan en ik*

*draai, ik beweeg, dus mijn, mijn bewegingen, mijn zitten op die brief, mijn aanwezig zijn bij die brief, dus op die manier vastleggen en je ziet de inkt-indoppingen natuurlijk zitten, het inktpotje, een hele prachtige pen, het is een handje, de wijsvinger die schrijft, zie je? Dus daar heb ik mee zitten schrijven, steeds indopen en doorschrijven, nou ja, na tien van zulke vellen had ik drie peesschedeontstekingen en moest ik ermee ophouden, dus ik heb net zolang doorgescreven totdat het echt niet meer ging, de laatste was met potlood, want ik dacht nou met potlood, hoeft niet ingedoopt te worden, maar ik kon dus geen potlood meer vasthouden, dus dat was na tien en dat vond ik ook een natuurlijk einde.*

Het kunstenaarschap geeft een extra dimensie aan de verschillende manieren waarop Van den Assem zich met Baumgartner identificeert. Daarnaast volgt Van den Assem Nietzsche en Baumgartner op geografisch vlak.

In 1876 – de vriendschap tussen Nietzsche en Baumgartner bevond zich op een hoogtepunt – vertrok de filosoof met twee vrienden naar het Italiaanse Sorrento. Baumgartner ging niet met hen mee, maar bleef tegen haar zin in thuis achter, omdat het in die tijd niet gebruikelijk was dat een getrouwde vrouw haar echtgenoot en kinderen achterliet om met een stel (ongetrouwde) vrienden op reis te gaan. Nietzsche en zijn vrienden plukten een veldboekje voor haar, verpakten de bloemen per stuk en verstuurden het pakketje per trein naar Baumgartner. Het gebaar ontroerde Baumgartner en zij liet Nietzsche weten:

*‘Het onvermijdelijke is gebeurd. Ik barstte in snikken uit, want ik heb heimwee naar u’. En dat vind ik zo’n prachtige zin, ‘ik heb heimwee naar u’ en dan schrijft ze erachter: ‘niet alleen naar u, maar het zijn onder gelijkgestemde geesten’, en ja, dat is een sleutelzin voor mij, ‘het zijn onder gelijkgestemde geesten’, al die vormen van liefde die zij voelt.*

Van den Assem reist vele jaren later in Nietzsches voetsporen af naar de Italiaanse heuvels, om daar te verblijven in hetzelfde pension waar de filosoof en zijn vrienden logeerden en ze zoekt daar, samen met haar man, naar het paadje waar hij de bloemen voor Baumgartner geplukt moet hebben. ‘Ik heb dus gedaan wat Marie niet kon doen’ en precies 125 jaar later vergaart Van den Assem daar een zelfde soort boekje.

*In mijn atelier liet ik de gedroogde bloemen hun verhaal doen, dacht onszelf terug naar Italië onder geestverwanten. Door tekenen, schilderen, snijden, nieten of de tekeningen óm me heen te vouwen: incorporare. (Van den Assem 2007).*

Van den Assem's kunstenaarschap reikt haar instrumenten aan om haar identificatie met Nietzsche en Baumgartner – maar vooral met de laatstgenoemde – op verschillende manieren vorm te geven. Nietzsche's bloemen voor Baumgartner tekent en schildert zij na, ze snijdt en niet ze en vouwt ze om haar heen en lijft ze zo in om tot de ultieme vorm van identificatie te komen. 'En daarbij ging het uiteindelijk niet meer over de verstandhouding tussen Nietzsche en Marie, maar over saamhorigheid en gelijkgestemdheid tussen mensen'.

#### *7.5.2 Verankering door kunstenaarschap*

Van den Assem ziet veel gelijkenissen tussen haar en Marie Baumgartner, die zij overigens consequent met haar voornaam 'Marie' blijft aanduiden. Zo hield Baumgartner bijzonder veel van haar zoon Adolf en Van den Assem heeft haar zoon – en haar dochter – buitengewoon lief. Als Van den Assem mij vertelt over de zaterdagen die Nietzsche en Baumgartner samen doorbrengen, vertelt ze dat zij zich voorstelt dat Baumgartner door Nietzsche in een denkwereld terecht is gekomen, waarvan ze volgens Van den Assem nooit had vermoed dat het bestond.

*Het zijn stoutmoedige gedachten in haar ogen. Enorme denksprongen gaat ze nemen, nou zeer moedig wat ze allemaal onderneemt. Ik vind Nietzsche al heel moedig, maar ik vind haar eigenlijk nog moediger dat ze dat weet te volgen, maar er ontstaat dan in haar een worsteling met alle soorten van liefde, saamhorigheid, genegenheid en dat, daar wil ik het over hebben, dat vind ik zo, zo spannend, dus dat is weer een vrouwelijk standpunt, denk ik. Ik houd zelf ook ontzettend veel van mijn zoon en ik denk dat ik ook heel veel heb overgedragen van mijn levensvisie en alles wat ik uit Nietzsche heb gehaald en ook alle andere dingen die ik heb gelezen. Dus die liefde voor de zoon kan ik goed begrijpen, ze heeft alles voor die zoon over, maar komt dan in contact met Nietzsche en ze voelt een hele grote moederlijke liefde voor hem. Daar ben ik van overtuigd, maar daarnaast denk ik toch ook dat ze, ja, een soort verliefdheid heeft moeten gevoeld. Alles botst tegen elkaar aan en een uitdagende, een inspirerende manier van denken, die ze*

*nooit alleen had kunnen bereiken, dus ze klampt zich daaraan vast en ja, ze wordt tien meter groter.*

Baumgartner wordt door Nietzsche ergens in zijn brieven aan haar omschreven als: ‘eine treffliche und erfahrene Frau voll der unglaublichsten Liebe für ihren Sohn’. Deze zin heeft Van den Assem uit hun correspondentie gelicht en ze blijft over deze uitspraak nadenken. In het kader van haar project ‘Seelenbriefe’ schrijft zij een stuk over Nietzsche en Baumgartner.<sup>80</sup> Een collega-kunstenaar en vriend, die ze het verhaal laat lezen, meent dat het niet deugt. Zijn kritiek brengt Van den Assem in de war en ze worstelt daarmee. Als ze op een dag bij haar zoon staat te koken en er een vriend van hem langskomt, die vraagt hoe het met haar gaat, vertelt ze hem hierover. De jongeman begrijpt deze worsteling niet, want Van den Assem is zijns inziens expert op het gebied van moederliefde. Deze woorden stellen haar gerust: ‘zo’n zinnetje van niets. Nou daar heb je het. Dat is het. Dan denk ik: ja, ja, ja, moederliefde daar ben ik expert in. Dat denk ik wel’. Deze expertise op het gebied van moederliefde bevestigt Van den Assem in haar kunstenaarschap, want de verschillende rollen waaruit haar identiteit is opgebouwd, zijn op dit vlak met elkaar verbonden en het kunstenaarschap verankert ze.

### 7.5.3 ‘En God viel dwars door de wolk heen’

Zoals eerder gezegd zijn de vertegenwoordigers van ‘Want dit alles is mijn religie’ ouder dan de representanten van de andere types levensbeschouwing. Zij zijn zich door hun leeftijd zeer bewust van de ontwikkelingen die ze hebben doorgemaakt als mens en kunstenaar. Zo benadrukt Van den Assem dat zij kunst maakt om niet aan het leven ten onder te gaan. ‘Dat is mijn interpretatie van een uitspraak van Nietzsche en ik ben ervan overtuigd dat het zo werkt’. Ze noemt het kunstenaarschap haar ‘zingeving’, ‘houvast’, ‘religie’ en ‘het is alles tegelijk’. Deze verbintenis tussen religie en het kunstenaarschap ziet ze als volgt:

*Het is jouw manier om met het leven te kunnen omgaan, om het leven aan te kunnen en ik denk ja, ik denk dat religie ook een manier is om het leven*

---

<sup>80</sup> In de tijd van het interview is ‘Seelenbriefe’ een project; in 2007 komt het boek *Seelenbriefe* uit.

*aan te kunnen. Tenminste wat ik nog weet uit mijn katholieke periode en wat ik weet van monniken die doen dat in samenspraak met God.*

Van den Assem is tijdens haar leven veelvuldig op zoek gegaan naar Jezus Christus. Haar man komt uit een gereformeerd, intellectueel gezin en dat sprak de jonge Van den Assem ontzettend aan toen ze hem ontmoette. Ze probeerde om met haar schoonvader in gesprek te raken over zijn geloof en meent dat hij haar had kunnen bekeren.

*Maar die man was zo ongenaakbaar en stellig in zijn meningen. Ik heb echt alles gedaan om de discussie met hem aan te gaan, over dat geloof, want daar worstelde ik mee, (...) en hij heeft het nooit gewild, nee, hij vond het zelfs beledigend dat ik over het geloof wilde discussiëren.*

Niet alleen uit Van den Assems levensverhaal, maar ook uit die van andere respondenten, wordt duidelijk dat zij het als een gemis hebben ervaren dat het onmogelijk was om met hun (schoon)ouders, dominees of pastoors over het geloof te spreken. Van den Assems schoonvader vond: 'Het geloof is geloven en daar discussieer je niet over'. Toch was hij – aan het einde van zijn leven – bereid om Van den Assems lievelingsboek van Nietzsche te lezen. Volgens haar schoonmoeder was echter een van de laatste dingen die hij zei, dat hij hoopte dat de kunstenares Jezus Christus zou vinden, in plaats van Nietzsche.

*Het wekte zo'n woede in me op, want dat is precies wat die religies af moeten leren, hè, ik heb toch ook nooit tegen hem gezegd: ik hoop dat u Nietzsche vindt in plaats van Jezus Christus? (...) Waarom heeft hij mij niet verteld hoe dat ging? Wat hij eraan had? (...) Ja, ik wil wel, ik wil Jezus Christus best vinden, ik wil iedereen wel vinden, maar ga de discussie dan aan, praat, praat dan met me erover.*

Van den Assem staat open voor elk geloof en wil daar graag met anderen over praten.

*Als er maar niet bij voorbaat wordt gezegd met jouw benaderwijze zien we het niet zitten. Dat is toch vaak zo, tenminste dat is mijn ervaring, ik heb het echt geprobeerd. Ik kan je zo een hele lijst van mensen, dominees, pastoors, nou, mensen die ik tegenkwam, ja, ze voelen het als een bedreiging.*

De kunstenaar is ervan overtuigd dat ‘iedereen wel iets heeft waar hij zijn, zijn anker in heeft, hè? Zijn stellingen uit put’. Van den Assem is niet zo op zoek naar dergelijke stellingen. Toen ze jong was stelde ze zich God voor als iemand met een baard en een staf, die op een wolk zat, maar toen ze met filosofen in aanraking kwam, die op een andere manier naar de wereld keken, ‘viel God dwars door de wolk heen’. De liefde voor filosofie is altijd gebleven ‘vanwege de voortdurende twijfel, het voortdurend omkeren van dingen en het ter discussie stellen van alles wat je vindt, de voortdurende momentopnamen, dat vind ik het boeiende eraan’. Wat haar het meest treft in Nietzsche is de eeuwige wederkeer:

*Leef je leven alsof je gedwongen zou zijn, tenminste dat is mijn interpretatie daarvan, leef je leven alsof je gedwongen zou zijn om iedere seconde ervan opnieuw te herbeleven, hè, de verantwoordelijkheid voor die iedere seconde.*

Van den Assem lijkt vooral moeite te hebben met gelovigen die niet bereid zijn om haar als volwaardige gesprekspartner te accepteren. Zij meent dat ze voor iedereen – vanuit welke religie dan ook – open staat.

Van den Assem bewondert Nietzsche ook omdat hij – als zoon van een dominee – een enorme stap wist te zetten door te stellen dat men het heil niet in het hiernamaals vindt, maar het leven zelf als uitgangspunt moet nemen. ‘En ga niet aan je leven voorbij omdat je pas in het hiernamaals gelukkig bent en ja, ik denk dat Nietzsche ook heeft willen zeggen: laten we God Piet noemen en het allemaal nog eens herbezien’.

## 7.6 CONCLUSIE

De vertegenwoordigers van ‘Want dit alles is mijn religie’ voelen zich aangetrokken tot Bijbelverhalen, ze bidden of branden een kaarsje als iemand ziek is, ze zijn geïnteresseerd in religieuze stromingen, maar sluiten zich niet aan bij een kerkelijke gemeenschap. Hun levensbeschouwing kreeg vorm door een ruimte om zich heen te scheppen die rust en inspiratie geeft. De representanten van dit type levensbeschouwing vertellen uitgebreid over hun woonomgeving en hoe dit het werk, leven en levensbeschouwing beïnvloedt. Soms toevallige ontmoetingen met anderen geven het leven glans en verdiepen het. Zonder deze anderen zou het leven niet ten volle geleefd kunnen worden. Dit betekent overigens niet dat men niet teleurgesteld kan raken in anderen. Dit is juist het geval wanneer men zich onbegrepen voelt in werk, leven en levensbeschouwing. Uitspraken

van bewonderde filosofen, dichters en andere auteurs brengen inzichten en geven een extra dimensie aan het werk. In dit opzicht spelen bronnen vooral bij dit type levensbeschouwing een grote rol. Daarnaast is het opvallend dat de representanten van ‘Want dit alles is mijn religie’ projectmatig werken: zij dompelen zich een tijdlang onder in een bepaald onderwerp. Dit typeert hen en het geeft tegelijkertijd aan dat zij zich vastbijten in een onderwerp en daar velerlei aan verbinden.

Niet alle vertegenwoordigers van dit type groeiden op in streng-religieuze gezinnen: in sommige gevallen werd de kerk incidenteel bezocht en waren (groot)ouders ook geïnteresseerd in andere vormen van levensbeschouwing en religie. Geen van de representanten spreekt met aversie over de religieus getinte kindjaren. Toch betekent dit niet dat men de kerk tegenwoordig nog bezoekt. Het impliceert dat religie – in hun eigen invulling – door hen erkend en omarmd wordt. Religie is overal om hen heen aanwezig.

Poëzie, literatuur en filosofie zijn belangrijke bronnen waaruit deze kunstenaars putten voor de constructie van hun levensbeschouwing en hun werk. Daarnaast maakt lezen een belangrijk deel uit van hun dagindeling. Het is hun manier om tot rust te komen en na te denken over werk en leven. Het werk en het maken hiervan wordt vergeleken met religie. Marjolijn van den Assem meent – zoals ik al schreef – dat het kunstenaarschap haar ‘zingeving’, ‘houvast’ en ‘religie’ is.

Net zoals bij de vertegenwoordigers van ‘Toch ben ik niet alleen’ komt de ander veelvuldig naar voren in het levensbeschouwelijke taalgebruik van deze kunstenaars, maar dit krijgt vorm op een andere manier. De ontmoetingen die de representanten van ‘Want dit alles is mijn religie’ met anderen hebben zijn bijzonder waardevol en worden als religieus geïdentificeerd.

## Hoofdstuk 8

### CONCLUSIE

*I just found god  
I just found god  
I just found god where he always was  
I just found god where he always was*

*There is a green hill far away  
I'm going back there one fine day  
The Waterboys, 'Glastonbury Song'*

In dit laatste hoofdstuk wordt de hoofdvraag van mijn onderzoek 'Op welke manier uiten beeldend kunstenaars en schrijvers zich over hun levensbeschouwing' beantwoord en de hierbij behorende subvragen: 'Hoe geven beeldend kunstenaars en schrijvers vorm aan hun levensbeschouwing en welke rol spelen hierbij hun achtergrond, de bronnen die zij gebruiken, hun levensbeschouwelijke praktijk en hun taalgebruik?'; 'Welke overeenkomsten en verschillen zijn er tussen de verschillende vormen van levensbeschouwing die beeldend kunstenaars en schrijvers ontwikkelen?'; 'Op welke gebieden doen deze overeenkomsten en/of verschillen zich voor?'; en 'Welke typen levensbeschouwing kunnen onderscheiden worden?'.

Voordat ik deze vragen beantwoord ga ik eerst kort in op de validiteit van mijn onderzoek. Vervolgens vergelijk ik de resultaten met de studies van onder andere Mishler en Wuthnow. Daarna beantwoord ik de subvragen en vervolgens de hoofdvraag van mijn onderzoek.

#### 8.1 DE PLAUSIBILITEIT VAN HET ONDERZOEK

Hoe representatief kunnen mijn conclusies zijn? Dat hangt mede af van de gevolgde methode. Binnen het TSR-programma maken de onderzoekers gebruik van participerende observatie, open interviews en het verzamelen van levensverhalen in interviewvorm. In dit onderzoek staat de laatstgenoemde methode centraal. Ik nam dertig levensverhalen in interviewvorm af, en, net zoals Mishlers respondenten, zijn mijn representanten:



*'Members' of the large, white, middle-class, college-educated sub-group in our society (often viewed as the dominant one), who live within the same general framework of gender specifications. Our few cases may therefore be considered 'representative' not in the statistical sense but within the alternative rubric of 'exceptionless lawfulness' proposed by Kurt Lewin in his argument for individual case studies as a counter to the 'frequency equals lawfulness' assumption of mainstream psychological research (Lewin 1935). From that perspective, we can reasonably expect to find some version of these differences and their associated impacts on identity development among other women and men members of the group to which our respondents belong. (Mishler 1999:149)*

De kunstenaars die ik sprak maken zonder uitzondering deel uit van dezelfde subgroep in onze maatschappij waaraan Mishler refereert in het bovenstaande citaat. Naar analogie kan dan ook gesteld worden dat mijn conclusies naar alle waarschijnlijkheid tevens zullen gelden voor de andere leden van deze categorie. Alle respondenten kunnen verder ondergebracht worden binnen de vier types levensbeschouwing die ik onderscheid. Ook dit betekent dat we kunnen stellen dat mijn conclusies zullen gelden voor meerdere mensen uit deze groep binnen onze samenleving. De keuze voor kwalitatief onderzoek wordt hiermee dan ook gevalideerd, omdat de conclusies die hieruit zijn voortgekomen, zeer waarschijnlijk plausibel zijn voor een veel omvangrijkere groep.

## 8.2 MISHLER EN WUTHNOW

Ik heb voor dit onderzoek vooral geleund op de werken van Mishler (1992, 1995 en 1999) en Wuthnow (2001 en 2008). In deze paragraaf geef ik aan of mijn onderzoek hun werk bevestigt, nuanceert of weerlegt. Ook besteed ik hierbij aandacht aan de terminologie van beide studies.

Mijn onderzoek is geen Nederlandse versie van *Creative Spirituality* (2001) van Wuthnow geworden. Niet alleen verschilt de Nederlandse situatie van die van de Amerikaanse daarnaast zijn er andere verschillen aan te wijzen in onze aanpak.

Wuthnow werkt in zijn studie over hedendaagse Amerikaanse kunstenaars niet erg precies uit wat hij precies verstaat onder 'religie' en 'spiritualiteit'. In mijn onderzoek – en dan met name in hoofdstuk 3 – heb ik mij hier wel over gebogen. Door mij te richten op de beschrijving van de levensbeschouwing van hedendaagse Nederlandse kunstenaars was ik in

staat om vier types te onderscheiden. Hiervoor ben ik – ondanks wat ik net opmerkte – Wuthnow schatplichtig. Hij bood mij inzicht in de patronen in de levensbeschouwing van kunstenaars. Volgens hem zijn de achtergrond en de praktijk van respondenten belangrijke aspecten voor de definiëring van hun levensbeschouwing. In de praktijk van de kunstenaar ziet hij verder parallellen met de religieuze achtergrond (Wuthnow 2001:127). Wuthnow onderscheidt in de levensverhalen van zijn respondenten verder vier verschillende narratieven: ‘recovery’; ‘the journey home’; ‘spiritual conversion’; en ‘reinventing oneself’. Deze narratieven brengt hij in verband met het taalgebruik van zijn respondenten en zo gaf hij voeding aan het derde aspect op basis waarvan ik vier types levensbeschouwing wist te onderscheiden, namelijk achtergrond, levensbeschouwelijke praktijk en levensbeschouwelijk taalgebruik.

Wuthnow legt verder op het gebied van methodologie weinig tot geen verantwoording af. Hierdoor lijkt *Creative spirituality* bij tijd en wijle op een invuloefening, waarbij Wuthnow voor zijn hypothesen geschikte – en sterk geredigeerde – citaten opgenomen heeft. Hij heeft daarnaast voornamelijk kunstenaars geïnterviewd die vaak (over)duidelijk in een religieuze of spirituele traditie staan. En het lijkt erop dat hij hen voor een gesprek heeft benaderd, omdat zij zijn verwachtingen lijken te illustreren met hun levensverhaal.

Net als Wuthnow ontwaarde ik in de levensverhalen van mijn respondenten ook het gebruik van bepaalde narratieve vormen. Daarnaast maken de respondenten uit mijn onderzoek gebruik van ‘*images*’ (McAdams 1993:23) en van voorbeeldverhalen, zoals het verhaal van Assepoester. In mijn studie toon ik echter aan dat het respondenten niet lukt om gedurende het hele interview van dergelijke kunstgrepen gebruik te maken. Er vallen in de verhalen van kunstenaars dan ook veel meer nuances aan te wijzen dan uit Wuthnows studie blijkt. Kunstenaars wisselen tussen verschillende ‘*images*’ of rollen. Mishler spreekt in deze context over ‘partial or subidentities’ (Mishler 1999:109). Schrijver Peter Verheugd voelt zich verscheurd tussen gevoel en ratio, tussen schrijven en het zorgen voor zijn gezin. Hij worstelt met deze verschillende rollen, omdat het lijkt alsof de ene rol de andere uitsluit. Voor de respondenten van de andere types levensbeschouwing – en met name de vertegenwoordigers van type 4 ‘Want dit alles is mijn religie’ – ligt deze worsteling in een ver verleden. Deze representanten zijn zich ervan bewust dat de ene identiteit de andere niet hoeft uit te sluiten en dat identiteit ‘work-in-progress’ (Mishler

1999:60) is. Zij construeren hun levensverhaal op zo'n manier dat deze verschillende delen elkaar juist sterker maken, zonder dat de nadruk ligt op continuïteit. Binnen deze verschillende identiteiten kunnen we een kernidentiteit aanwijzen (McAdams 1993:117), die door Mishler met de term 'identity claim' (1999:35) wordt aangeduid.

Mishlers studie richt zich met name op de identiteit van de 'craftartist'. Hij meent dat we hun levensverhalen in een bredere context moeten plaatsen (Mishler 1999:50-51). Door de focus op deze culturele en sociale context gaat Mishler wel voorbij aan het zeer specifieke karakter van de levensverhalen van beeldend kunstenaars en schrijvers. Zij uiten zich hierin immers over de verbinding tussen werk, leven en levensbeschouwing. Deze connectie geldt voor weinig andere beroepsgroepen.

### 8.3 VORMGEVING LEVENSBESCHOUWING: ACHTERGROND, BRONNEN, PRAKTIJK EN TAALGEBRUIK

In deze paragraaf geef ik antwoord op subvraag 1: 'Hoe geven beeldend kunstenaars en schrijvers vorm aan hun levensbeschouwing en welke rol spelen hierin hun achtergrond, de bronnen die zij gebruiken, hun levensbeschouwelijke praktijk en hun taalgebruik'?

Het beroep van kunstenaar spreekt tot de verbeelding. Velen studeren af aan de kunstacademie, maar weinigen worden echt bekend door hun werk. We kennen allemaal de sprookjesachtige biografieën van schrijvers die jarenlang zwoegden op tochtige zolderkamers, keer op keer hun manuscript teruggestuurd kregen door uitgevers, maar uiteindelijk triomfeerden. Ook kennen we de verhalen van kunstenaars die pas na hun dood roem verwierven en berooid en eenzaam stierven. Over weinig andere beroepsgroepen doen dergelijke verhalen de ronde. Kunstenaars leven vaak zonder al te veel geld een leven in de marge van de maatschappij. Ze volgen niet de gebaande paden en staan autonoom in het leven. De manier waarop we kunstenaars zien baseren we op bovenstaande, vaak romantische beelden. Door de kunstenaars zelf wordt dit beeld dankbaar in stand gehouden. Zij werken niet van negen tot vijf in een kantoortuin om een te hoge hypotheek af te kunnen lossen, maar zij besteden die tijd aan het maken van een kunstwerk of het schrijven van een roman, een essay of een gedicht. Kunstenaars leiden een bewust leven en denken geregeld na over hun werk, leven en levensbeschouwing. Hun ideeën hieromtrent uiten zij op opvallende wijze.

Onze verwachtingen van kunstenaars zijn hooggespannen: niet alleen op het vlak van hun werk, maar ook wat betreft de manier waarop zij hun leven en levensbeschouwing vormgeven. De biografie van de kunstenaar zou ons eigen leven kunnen verrijken of veranderen, want de manier waarop hij zijn leven leidt, kan ons tot voorbeeld dienen. Op het gebied van religie en levensbeschouwing zijn veel mensen toe aan verandering. Veel mensen voelen zich niet meer thuis in de kerk van hun (voor)ouders en vragen zich af of kunstenaars hiervoor alternatieven gevonden hebben, die zij zouden kunnen overnemen (Wuthnow 2001:266).

Het bovenstaande komt terug in de manier waarop we moeten kijken naar de levensbeschouwing van kunstenaars. Het artistieke en creatieve karakter van hun beroep zou logischerwijs invloed kunnen hebben op hun levensbeschouwing. Zo denken kunstenaars er zelf ook over. Zij menen dat hun levensbeschouwing authentiek is en weinig overeenkomsten vertoont met die van anderen. Uit de analyse van mijn data blijkt echter dat achtergrond, bronnen, levensbeschouwelijk taalgebruik en levensbeschouwelijke praktijk voor alle verschillende vormen van levensbeschouwing als basis dienen. Vervolgens zien we wel dat bij de ene respondent het ene aspect meer gewicht krijgt dan het andere.

De meeste kunstenaars die ik sprak, verzetten zich tegen de vormen van religie, die zij vaak van huis uit kennen. De representanten die niet opgroeiden in een religieus gezin, verzetten zich overigens vaak ook tegen religie - en tegen de huidige maatschappij (zie hiervoor hoofdstuk 6 over type levensbeschouwing 3 'Toch ben ik niet alleen'). Dit gegeven heeft invloed op de manier waarop kunstenaars hun eigen levensbeschouwing vormgeven. De Bijbel is geen voor de hand liggende bron. Levensbeschouwelijke praktijken zoals bidden of het bezoeken van de kerk vallen af en uiteraard wordt ook niet de tale Kanaäns gesproken. Kunstenaars zoeken naar substituten voor het bovenstaande. Ik spreek daarom van een 'zoek-en-vervang'-levensbeschouwing. Dit betekent dat aan de levensbeschouwing van kunstenaars een bepaalde systematiek ten grondslag ligt. Bij de constructie van hun levensbeschouwing gaan zij dan ook eerder inventief dan creatief te werk (Van Baal 1972:118). Droogers merkt verder op dat gevestigde schema's, die zonder nadenken worden gebruikt, dermate sterk kunnen zijn dat ze onopgemerkt lang kunnen doorwerken. Nieuwe schema's worden aan het repertoire toegevoegd, maar deze vervangen oude schema's nooit helemaal (Droogers 2001:134). In de levens-

verhalen van kunstenaars ontwaar ik echter wel creativiteit in het zoeken van minder voor de hand liggende substituten.

#### *Kindertijd*

Ik ga nu eerst in op de achtergrond van de respondent. De kindertijd speelt een belangrijke rol in het werk, leven en levensbeschouwing van de kunstenaar. Wuthnow meent dat Amerikaanse kunstenaars wel een heel specifieke reden hebben om zich artistiek te uiten:

*Many have been drawn to artistic careers by personal trauma or by extreme disruptions in their families and communities. Such experiences necessitate personal reflection and often result in new perspectives on life. (2001:2)*

Ook Mishler spreekt van een verbinding tussen de kindertijd en het kunstenaarschap. Hij meent dat voor een kind het maken van kunst een manier kan zijn om met moeilijke familieomstandigheden om te gaan (1999:113). In mijn onderzoek speelt de achtergrond van de respondenten vooral een rol bij de totstandkoming van hun levensbeschouwing.

Vierentwintig van de dertig kunstenaars die ik sprak groeiden op in een kerkelijk gezin. De kinderen werden geacht mee te gaan naar de kerk en ook noemen de informanten het misdienaarschap en de verplichte catechisatielessen. Over het geloof werd verder nagenoeg niet gesproken, zo blijkt uit het relaas van velen. Ouders vertelden hun kinderen niet wat hen zelf aansprak aan het geloof of wat zij bijvoorbeeld leerden of vonden van de woorden van God. Voor veel respondenten is de religie uit hun jeugd dan ook een vrij inhoudsloos gegeven gebleven en zij lijken er – wellicht juist daardoor – vrij eenvoudig afstand van te kunnen doen. Dit neemt niet weg dat de religie uit de kindertijd wel sporen achterlaat in de huidige levensbeschouwing.

Voor de kunstenaars die opgroeiden in niet-kerkelijke gezinnen (levensbeschouwingstype 3 ‘Toch ben ik niet alleen’) geldt dat zij hun kindertijd zien als voedingsbodem voor hun beeldend werk, omdat zij zich als kind alleen voelden en zich verloren in tekenen of schilderen. Hierbij werd hun geïsoleerde positie binnen het gezin vaak benadrukt door hun beeldende vermogens, omdat dit talent niet of onvoldoende werd opgemerkt of begrepen door de ouders. Deze respondenten benadrukken in hun huidige levensbeschouwing ook hun geïsoleerde positie binnen de maatschappij.

#### *De rol van bronnen*

Voor de kunstenaars uit mijn onderzoek spelen boeken een belangrijke rol bij de totstandkoming van hun levensbeschouwing. Daarbij kan hun boekkeuze niet doorsnee genoemd worden. We vinden in hun boekenkasten bijvoorbeeld geen bestsellers op spiritueel gebied, maar vervangingen van vanzelfsprekende en meer voor de hand liggende keuzes. Geliefde bronnen zijn onder andere egodocumenten, poëzie, fictie, essays, maar ook wetenschappelijk werken op het gebied van bijvoorbeeld filosofie en psychologie.

#### *Praktijk religie en kunst*

Volgens Wuthnow liggen religie en kunst op het gebied van de praktijk dicht bij elkaar (Wuthnow 2008:370). De respondenten uit mijn onderzoek vergelijken het maken van hun werk bijvoorbeeld met meditatie. Andere respondenten proberen bepaalde – vaak levensbeschouwelijke – ervaringen in hun werk tot uiting te brengen of te verwerken en het vervolgens te delen met de toeschouwers of lezers van hun werk. Ook zien we de levensbeschouwelijke praktijk terug komen in de manier waarop respondenten bijvoorbeeld hun dag indelen. Ook hierbij geldt dat zij vervangingen gezocht hebben voor de religie die zij van huis uit kennen.

#### *Levensbeschouwelijk taalgebruik*

Het taalgebruik van de respondenten hangt samen met de bronnen waarvan zij gebruik maken voor de constructie van hun levensbeschouwing. Door hun taalgebruik kunnen beeldend kunstenaars en schrijvers zich onderscheiden van anderen en onderstrepen zij hun eigen levensbeschouwing.

### 8.4 OVEREENKOMSTEN EN VERSCHILLEN TUSSEN TYPES

#### LEVENSBESCHOUWING

In deze paragraaf geef ik antwoord op subvragen 2 en 3: ‘Welke overeenkomsten en verschillen zijn er tussen de verschillende vormen van levensbeschouwing die beeldend kunstenaars en schrijvers ontwikkelen?’ En: ‘Op welke gebieden doen deze overeenkomsten zich voor?’

Voor het beantwoorden van deze vragen houd ik me aan de vier verschillende aspecten op basis waarvan ik vier types levensbeschouwing onderscheidde.

### *Achtergrond*

De – veelal religieuze – achtergrond van de respondent blijkt steeds de basis te zijn waarop de huidige levensbeschouwing gebouwd is. De representanten van type 1 verzetten zich tegen hun religieuze achtergrond; de vertegenwoordigers van ‘*Op de hoge*’ wensen ernaar terug te keren en de informanten die ik reken tot type 4 staan hier neutraal tegenover.

### *Bronnen*

De respondenten die opgroeiden in een kerkelijk gezin lazen op school, in de kerk en thuis uit de Bijbel en kwamen in aanraking met bijvoorbeeld het verhaal over de barmhartige Samaritaan en de verloren zoon. De kunstenaars die ik interviewde reflecteren op voor hen belangrijke levensbeschouwelijke onderwerpen en doordat zij zijn opgevoed met Bijbelverhalen, die aan deze reflectie tegemoet komen, zoeken ze hier substituten voor. Het verhaal van de verloren zoon kan dan vervangen worden door een sprookje of bijvoorbeeld een gedicht dat dezelfde boodschap bevat. Dit is met name het geval bij type levensbeschouwing 1. De respondenten van ‘*Op de hoge*’ gebruiken hier een enkele dichtregel voor en zij refereren aan de Bijbelverhalen zelf, net zoals type 4. Voor het type ‘Toch ben ik niet alleen’ geldt dat bronnen een zeer grote rol spelen, de schrijvers ervan zijn ‘vrienden’ en de inhoud ervan sijpelt door in het taalgebruik.

Type 1 leunt het sterkst op bronnen bij de constructie van hun levensbeschouwing. Boeken lijken de vertegenwoordigers van ‘Levensbeschouwing à la carte’ een vorm van zekerheid te verschaffen, een vorm van houvast. Zij weten zich door de aanwezigheid van boeken in hun huis of atelier letterlijk omringd door de gedachten van anderen. Boeken zijn gezelschap. Bronnen krijgen bij de representanten van type 3 ook menselijke eigenschappen toebedeeld. Ze worden aangeduid als ‘vrienden’ en ‘partners’. We zien verder overeenkomsten tussen de types 2 en 3 bij het gebruik van biografieën: de levens van anderen worden gebruikt als wegwijzer om het eigen leven vorm en richting te geven. Boeken worden – met name bij type 4 – ook gebruikt als inspiratiebron voor het beeldend werk. Zo maakt Struys letterlijk gebruik van de poëzie van Paul Celan en Van den Assem geeft de correspondentie tussen Marie Baumgartner en Friedrich Nietzsche een prominente rol in haar werk en levensbeschouwing.

### *Praktijk*

Opgroeien in een praktiserend religieus gezin betekent vaak dat er voor en na het eten gebeden wordt, men is misschien misdienaar, zingt in het kerkkoor of volgt catechisatielessen. Bij ziekte of sterven van een dierbare wordt in de kerk een kaarsje gebrand of er wordt voor hem of haar gebeden. De kinderen die opgroeiden in kerkelijke gezinnen, maar afstand van religie hebben genomen, zoeken substituten voor deze levensbeschouwelijke praktijken.

De praktijk van de vertegenwoordigers van levensbeschouwingstype 1 'Levensbeschouwing à la carte' is het minste vormgegeven. Een van de representanten vergelijkt het maken van haar werk met mediteren; de overige vertegenwoordigers noemen iets dergelijks niet. Het is niet verwonderlijk dat de vertegenwoordigers van 'Op de hoge' wel interesse aan de dag leggen voor de levensbeschouwelijke praktijk, omdat dit type immers 'terug naar huis keert'. De representanten van 'Op de hoge' bidden bijvoorbeeld en lezen uit de Bijbel. Maar de 'christelijke beeldentuin' levert bijvoorbeeld ook brandstof voor het beeldend werk. Hetzelfde geldt voor levensbeschouwelijke thema's die terugkomen in het beeldend werk, zoals troost en mededogen. Verder benadrukken de respondenten van type 3 in de interviews die ik afnam, dat zij het maken van werk vergelijken met de discipline die gevraagd wordt van bijvoorbeeld een kloosterling.

De levensbeschouwelijke praktijk van de types 3 en 4 bestaat voornamelijk uit lezen en het nadenken over existentiële kwesties. Zij raadplegen hiervoor niet de Bijbel, zoals het geval is bij type 2, maar de bronnen die ik hierboven genoemd heb. Lezen en nadenken maken voorts een belangrijk deel uit van hun dagindeling. Vertegenwoordigers van type 4 delen vervolgens de inzichten die zij opdeden door te lezen en te denken over essentiële onderwerpen mee aan de ander; type 3 getuigt hier niet van. Zij verwerken daarentegen hun ideeën in hun werk.

### *Taalgebruik*

Er vallen overeenkomsten aan te wijzen tussen het gebruik van bronnen en taalgebruik. De representanten van type 1 kopiëren termen uit de boeken die zij lezen en nemen deze over als zij spreken over hun levensbeschouwing. De vertegenwoordigers van type 2 doen iets soortgelijks, maar in veel mindere mate en gebruiken hiervoor voornamelijk poëzie. Zij laten bepaalde woorden of zinnen uit gedichten terugkomen in hun levensbeschouwelijke taalgebruik; type 3 hanteert een zelfde methode, maar ge-



bruikt hiervoor geen poëtische bronnen, maar veeleer wetenschappelijke, met een sterke nadruk op filosofie. Ook maakt dit type – in tegenstelling met type 2 en 4 – gebruik van ‘harde’ woorden tegenover het persoonlijke taalgebruik van de hierboven genoemde types 2 en 4. Persoonlijke ideeën, ervaringen en gebeurtenissen kleuren het taalgebruik van deze twee laatstgenoemde types. Voor de vertegenwoordigers van type 4 geldt verder dat zij veelvuldig over ‘de ander’ spreken. Deze ander wordt als een positieve en waardevolle aanvulling van hun eigen werk, leven en levensbeschouwing gezien; ‘de ander’ wordt bij type 3 vooral gezien als een vertegenwoordiger van de verachtelijke maatschappij.

#### *8.4.1 Leeftijd, identiteit en gender*

Bij mijn zoektocht naar overeenkomsten en verschillen tussen de vier typen levensbeschouwing bleken leeftijd, identiteit en gender belangrijke kenmerken te zijn. Hieronder besteed ik – in de bespreking van de overeenkomsten en verschillen tussen de verschillende types levensbeschouwing – aandacht aan deze kenmerken. De representanten van het eerste type levensbeschouwing ‘Levensbeschouwing à la carte’ zijn qua leeftijd het jongste; dan volgen de respondenten die ‘Op de hoge’ vertegenwoordigen; de overige twee types – ‘Toch ben ik niet alleen’ en ‘Want dit alles is mijn religie’ – komen in leeftijd ongeveer overeen. We zien dat leeftijd effect heeft op het aspect achtergrond, omdat de vertegenwoordigers van type 1 de drang voelen zich het hevigst te verzetten tegen de religie uit hun jeugd – die in jaren het kortst van hen afstaat. Ook leunen zij het meest op bronnen. De ervaringen die in deze boeken beschreven zijn, halen zij aan, omdat zij soms zelf nog weinig of geen ervaring hebben opgedaan met bepaalde gebeurtenissen, zoals de dood van een naaste.

Op het gebied van identiteit kunnen we opmerken dat de vertegenwoordigers van type levensbeschouwing 1 ‘Levensbeschouwing à la carte’ het meeste moeite hebben met hun ‘subidentiteiten’ (Mishler 1999:109). De vertegenwoordigers van type levensbeschouwing 4 beklemtonen daarentegen deze verschillende identiteiten en zij buiten die uit. Voor de vertegenwoordigers van type 3 geldt dat zij kunnen leven van hun kunst en als gearriveerd worden gezien in hun vakgebied. Er wordt door henzelf en anderen niet getwijfeld aan het feit dat zij kunstenaar zijn. Zij benadrukken dan ook andere identiteiten, zoals de rol die zij als kind binnen het gezin vervulden; ook spreken zij veel over hun plek in de voor hen weinig aantrekkelijke maatschappij. Bij type levensbeschouwing 2 ‘Op de hoge’

spelen deze 'subidentiteiten' een minder pregnante rol in hun levensverhaal.

Op het gebied van gender kan verder opgemerkt worden dat type 2 '*Op de hoge*' vertegenwoordigd wordt door vrouwen; type 3 'Toch ben ik niet alleen' wordt door mannen gerepresenteerd. Het lijkt voor de hand te liggen om het verschil in geslacht te relateren aan het hierboven beschreven 'harde' (type 3) en 'zachte' of 'persoonlijke' (type 2 en 4) taalgebruik.

#### 8.5 VIER TYPES LEVENSBESCHOUWING

In deze paragraaf richt ik mij op de verschillende types levensbeschouwing die onderscheiden kunnen worden (subvraag 4). Het eerste type levensbeschouwing heb ik 'Levensbeschouwing à la carte' genoemd; het tweede levensbeschouwingtype draagt de titel '*Op de hoge*'; het derde type levensbeschouwing heet 'Toch ben ik niet alleen' en levensbeschouwingtype 4 kreeg de naam 'Want dit alles is mijn religie'.<sup>81</sup>

##### *Levensbeschouwingtype 1 'Levensbeschouwing à la carte'*

De levensbeschouwing van de respondenten die dit type vertegenwoordigen is het meest 'à la carte' van karakter; dit type draagt daarom deze naam. De vertegenwoordigers zijn geboren tussen 1969 en 1971 en daarmee zijn ze de jongste kunstenaars uit het corpus. Ze groeiden veelal op in religieuze gezinnen in de provincie. Met de religie uit hun jeugd hebben ze niet veel meer. Religie staat synoniem voor bekrompenheid en strikte regels. Het ligt voor hen niet voor de hand om de religie waarmee zij opgroeiden, te verbinden aan hun huidige levensbeschouwing. Over deze levensbeschouwing kan opgemerkt worden dat deze op een uitgesproken manier voor het voetlicht gebracht wordt tijdens de interviews. Dit hangt mijns inziens samen met de boeken die de respondenten lezen en waaruit

---

<sup>81</sup> Ik wil op deze plek nogmaals opmerken dat de indeling van types levensbeschouwing ideaaltypisch (Weber 1973:191 e.v.) is. Dit betekent dat ik keek naar wat overheerst. Daarnaast is het belangrijk om te beklemtonen dat de indeling geen vaststaand karakter heeft. Binnen de vier typen levensbeschouwing is verschuiving van het ene naar het andere type zeer wel mogelijk. Het is de verwachting dat de representanten van levensbeschouwingtype 1 'Levensbeschouwing à la carte' na een aantal jaar levensbeschouwingtype 2 '*Op de hoge*' kunnen vertegenwoordigen en daarnaast dat men vanuit levensbeschouwingtype 2 kan doorstromen naar levensbeschouwingtype 4 'Want dit alles is mijn religie'. De vertegenwoordigers van levensbeschouwingtype 1 en 2 worden idealiter dan ook nogmaals geïnterviewd om te onderzoeken of deze veronderstelling bewaarheid is.

zij levensbeschouwelijke ideeën hebben opgedaan. Het ‘à la carte’-karakter van hun levensbeschouwing komt hier tot uiting: verschillende genres, hoge en lage literatuur worden op onproblematische wijze met elkaar vermengd.

De respondenten van dit type levensbeschouwing lijken nu – jaren nadat ik hen interviewde – (gedeeltelijk) afstand te hebben gedaan van deze levensbeschouwing. (Zie hiervoor ook noot 81).

#### *Levensbeschouwingtype 2 ‘Op de hoge’*

De vertegenwoordigers van ‘*Op de hoge*’ komen uit religieuze gezinnen en zij voelen de behoefte om hier naar terug te keren. Hierbij moet meteen opgemerkt worden dat zij niet letterlijk terug willen keren naar de religie die zij van huis uit kennen; zij zoeken naar een iets andere vorm. Tekenares Caren van Herwaarden gebruikt het gedicht ‘Op de hoge’ van de Nederlandse dichter, toneelschrijver en romanschrijver Willem Jan Otten (1951) om dit toe te lichten. Ook de andere representanten voelen zich aangetrokken tot poëzie wanneer zij verhalen over hun levensbeschouwing. Hierbij schuwen zij tevens niet de religieuze termen uit hun jeugd te gebruiken als zij spreken over levensbeschouwelijke zaken. Zij vullen deze aan met poëtische termen en woorden. Daarnaast identificeren zij zich met het werk van dichters of romanschrijvers, en met hun leven.

#### *Levensbeschouwingtype 3 ‘Toch ben ik niet alleen’*

Het derde levensbeschouwingtype kreeg de titel ‘Toch ben ik niet alleen’. Aan deze naam zijn religieuze connotaties verbonden. De vertegenwoordigers verzetten zich zo hevig tegen religie, dat er een vervanging voor gevonden moet worden. Hierdoor lijkt religie het uitgangspunt te zijn voor dit type levensbeschouwing. De representanten van ‘Toch ben ik niet alleen’ groeiden overigens niet op in kerkelijke gezinnen. Wat hen verder bindt is een aversie tegen de maatschappij waar zij deel van uit maken. De ene respondent heeft het over ‘domme Nederlanders’ en weer een andere heeft geen goed woord over voor mensen die in een God geloven. Zelf proberen zij hun leven zo veel mogelijk zin te geven, omdat het met de dood definitief eindigt. Hun leven krijgt zin door het maken van kunst, maar ook door het bekijken en lezen van het werk van anderen. Deze culturele uitingen worden omschreven als ‘vrienden’.

#### *Levensbeschouwingtype 4 'Want dit alles is mijn religie'*

Een van de representanten van dit type levensbeschouwing wees tijdens het interview naar de kerk waarin haar atelier zich bevindt, ze wees naar de wolken, naar het landschap, naar de boeken in de boekenkast, naar de schilderijen aan de muren en merkte op: 'Want dit alles is mijn religie'. De representanten – veelal geboren in kerkelijke gezinnen – hebben er geen moeite mee om de term 'religie' te gebruiken. De religie uit hun jeugd roept wel gevoelens van aversie op, maar doordat zij tot de oudste respondenten van mijn corpus behoren, hebben zij hier alleen al in jaren meer afstand van kunnen nemen. Zij lijken nu vooral de voor hen aansprekende aspecten te gebruiken voor de constructie van hun eigen levensbeschouwing. Religie is overal om hen heen: in het contact met een vriend, maar ook vatten zij bijvoorbeeld zingen op als een vorm van meditatie en biedt de natuur hen sacrale inzichten.

#### 8.6 'ZOEK-EN-VERVANG'-LEVENSBESCHOUWING

In de onderstaande paragraaf zal ik antwoord geven op de hoofdvraag van mijn onderzoek: 'Op welke manier uiten beeldend kunstenaars en schrijvers zich over hun levensbeschouwing'? Voor de beantwoording van deze vraag zal ik eerst kort ingaan op de term 'zoek-en-vervang'-levensbeschouwing.

Met deze term bedoel ik dat mijn respondenten substituten zoeken voor elementen, die zij kennen uit de religie waarmee zij zijn opgegroeid, maar waar zij zich niet meer thuis bij voelen.<sup>82</sup> Het niet thuisvoelen heeft tevens met hun achtergrond te maken. Zij groeiden veelal op in kleine – kerkelijke – dorpen in de provincie, waar niet opvallen, volgens hen, tot norm verheven is. Het voorbeeld van Peter Verheugd, wiens burens voor de ramen stonden om te kijken hoe hij nu weer uitgedost was, symboliseert bij uitstek het buitenstaanderschap dat door meer respondenten zo beschreven wordt.

---

<sup>82</sup> De respondenten van levensbeschouwingtype 2 'Op de hoge' hebben de behoefte om terug te keren naar de religie waarmee zij opgroeiden. Deze weg terug naar huis (Wuthnow 2001) moet echter vrij opgevat worden. Het is geen letterlijke weg terug, maar een plek waar zij 'value a space that combines something of their personal history with tangible symbols of religious meaning' (Wuthnow 2001:85). Dit kan hun atelier zijn, maar ook een beeld of schilderij dat zij gemaakt hebben.

Ondanks vaak negatief getinte herinneringen aan de kerk van hun kindertijd, voelen respondenten zich toch aangesproken tot bepaalde religieuze aspecten. Zij bidden niet, zingen geen psalmen en gaan niet meer te biecht, maar zij zoeken hier substituten voor. Er ligt dan ook een bepaalde systematiek aan hun levensbeschouwing ten grondslag. De levensbeschouwing van kunstenaars is hierdoor minder authentiek of origineel dan in eerste instantie het geval lijkt, want zij maken gebruik van schema-repertoires of modellen (Van Baal 1972:118 en Droogers 2001:134). Dit zien we onder andere terugkomen in de vier elementen op basis waarvan ik de vier types levensbeschouwing onderscheid: achtergrond, bronnen, levensbeschouwelijke praktijk en levensbeschouwelijk taalgebruik. Ik laat hieronder zien dat deze aspecten tevens invloed hebben op de manier waarop kunstenaars zich over hun levensbeschouwing uiten.

#### *8.6.1 Uitingsvormen*

Nog voordat ik aan mijn onderzoek begon, was ik geïnteresseerd in een veelvoorkomend fenomeen in mijn omgeving. Ik sprak met mensen, vaak opgegroeid in een religieus gezin, die de kerk niet meer bezochten, maar zich wel verdiepten in levensbeschouwelijke onderwerpen en daar een duidelijke mening over poneerden. De levensbeschouwing van de kunstenaars uit mijn onderzoek vertoont hier overeenkomsten mee, maar wijkt er tegelijkertijd van af. Kunstenaars laten hun levensbeschouwing namelijk op verschillende niveaus terugkomen. Ze lezen en praten er niet alleen over, maar ze maken ook kunstwerken of schrijven teksten waarin ze op hun levensbeschouwing reflecteren. Het kunstenaarschap biedt de kunstenaars dan ook een extra instrument waardoor zij zich op bijzondere wijze kunnen uiten over hun levensbeschouwing. Deze uitingsvormen verschillen per respondent, zoals uit de onderstaande voorbeelden blijkt.

Schilder Olav van Overbeek probeert om via zijn werk sacrale inzichten mee te delen aan anderen, omdat zijn woorden tekortschieten. Joost van den Toorn probeert de spirituele ervaringen die hij in zijn leven opdeed niet aan anderen mee te delen – dit is volgens hem ook onmogelijk – maar ze in zijn beeldend werk te verwerken. Een werk is spiritueel, als het hem vervolgens gelukt is iets te maken dat zich loszingt van tijd en context. Voor schrijfster Maya Rasker geldt iets soortgelijks: het credo van haar werk én levensbeschouwing is op een andere manier betekenis geven aan het alledaagse. Bepaalde spirituele ervaringen die zij opdeed in haar leven liggen verder ten grondslag aan haar literaire werk. Er kunnen ook

meer letterlijke sporen van de religieuze achtergrond in het huidige werk aanwezig zijn. Caren van Herwaarden meent dat het satelliet- of vogelperspectief waar zij gebruik van maakt tijdens het tekenen, refereert aan het almachtige oog van God.

Bovenstaande voorbeelden geven inzicht in de manier waarop kunstenaars zich in hun werk uiten over hun levensbeschouwing. Hieronder richt ik mij op de manier waarop mijn respondenten zich in hun levensverhaal uiten over hun levensbeschouwing.

In de levensverhalen van kunstenaars zijn duidelijke overeenkomsten aan te wijzen tussen de manier waarop kunstenaars vertellen over hun leven en de bronnen die belangrijk voor hen zijn. Respondenten vergelijken bijvoorbeeld het leven van een personage uit een geliefd boek met hun eigen leven. Het lukt de kunstenaars echter niet om dit consequent vol te houden. Dit heeft te maken met ‘partial’ of ‘sub-identities’ (Mishler 1999:8). Mensen presenteren in hun verhaal verschillende rollen: in bepaalde passages wordt de moederrol benadrukt en in andere bijvoorbeeld de kunstenaar. Dit neemt niet weg dat de connectie tussen bronnen en taalgebruik wel degelijk aanwezig is. De representanten van type 1 kopiëren levensbeschouwelijke termen uit de boeken die zij lezen. Zij zoeken hierbij vervangingen voor het kerkelijke taalgebruik uit hun jeugd. De vertegenwoordigers van type 2 nemen de woorden van anderen – vooral dichters – over als hun eigen woorden niet toereikend zijn. Zo kan het onzegbare toch geuit worden. De representanten van type 3 ‘Toch ben ik niet alleen’ citeren bekende wetenschappers en kunstenaars om hun ideeën over hun eigen levensbeschouwing voor het voetlicht te brengen. Voor de representanten van type 4 geldt ook dat er sterke connectie aanwezig is tussen bronnen en taalgebruik. Zij gaan hier op een vergaande manier mee om. Zo speelt de correspondentie tussen Nietzsche en Baumgartner een rol in het werk, leven en levensbeschouwing van Van den Assem, zoals uitgewerkt in hoofdstuk 7.

In dit onderzoek staan beeldend kunstenaars en schrijvers, en de manier waarop zij zich uiten over levensbeschouwing, centraal. Ik tekende tijdens mijn veldwerk dertig – op het eerste gezicht authentieke – levensbeschouwingen op. Het originele karakter heeft echter vooral te maken met de invulling van de substituten, waarvan zij gebruik maken bij de totstandkoming van hun levensbeschouwing. Want na grondige analyse van de data blijkt er bij alle respondenten sprake te zijn van een zelfde soort systematische basis waarop hun levensbeschouwing vorm krijgt.

## ENGLISH SUMMARY

### ART LIVES: CONTEMPORARY DUTCH VISUAL ARTISTS AND WRITERS EXPRESS THEIR WORLDVIEWS

*Chapter one*, the introduction, describes the research program “Between Secularization and Religionization” in which I participated. It introduces the research question “In what way do visual artists and writers express themselves about their worldviews?” as well as the subsidiary questions related to it. Concepts such as worldview, secularization, religionization, and spirituality are also examined. I describe in broad outline the qualitative research methods used, which go beyond existing quantitative research. In this discussion, I refer to, elaborate on, and offer criticism of the theories of Robert Wuthnow and Elliot Mishler in particular, because they too have engaged with the issues of worldview, narrativity, and artists.

In *chapter two*, the central theme is the way in which the thirty artists whom I interviewed tell their life stories. There is also attention given to the methodology that I used in analyzing these stories. Most artists are very capable of luring someone into their world of ideas and imagination. They may be eloquent in discussing their work, life, and worldview. The supposed uniqueness of the worldview of an artist raises a specific fieldwork problem in that the researcher is contaminated by the claim for idiosyncrasy. During my fieldwork, I plunged into these artistic universes. At first, these intense meetings clouded my view of the material collected. Fortunately, I did get a clear view of the data by choosing an interdisciplinary methodology for collecting and analyzing the stories collected, combining both anthropology and literary studies. Whereas anthropologists have thought about the ways people shape their identities, literary scientists help us to discover how artists display these identities in their life stories. When combining these perspectives, we realize that we should take into account the fact that artists who are telling their life stories try to fulfill the image that others – and they themselves as well – have created of

themselves. This image is an idealized image that never corresponds to actual reality.

The artist is more than a literary character, and several sub-identities resonate as well. These sub-identities produce dilemmas, and the way that people deal with these dilemmas provides important information.

Furthermore, it is often assumed that one of the most important goals of telling one's life story is to persuade others and oneself that the life that one leads is a coherent one. For their life stories, however, being artists means that they can play with circumstances that matter for others but not for them, precisely because such an attitude emphasizes their originality. Artists often do not seek wholeness in a fragmented world, but call attention to the incomprehensiveness or disorderliness of their existence and to their double roles as human beings and artists.

Besides, we should be aware of our influence as interviewer on the narration of this story as well as on the story itself, as I illustrate in section 2.

In *chapter three*, I focus mainly on worldview, religion, and spirituality, and especially on the worldviews of artists. Worldview is considered to be a specific type of the cognitive and affective system for assigning order and meaning to the surrounding world. Religion may be considered a worldview in which answers to these fundamental questions are given by reference to a sacred, otherworldly reality. These definitions of "worldview" and "religion" offer us a handle on the ways in which artists envision their lives. The artistic worldview may be interpreted by some as a form of "believing without belonging", while others may consider the artistic worldview to be a form of atheism. The opposition of many artists to traditional, authoritative religion can be massive. This, of course, has consequences for the ways in which artists construct their worldviews. For instance, the Bible and other established religious writings are rarely sources for the artist's worldview. And yet, very often parts of a religious discourse are used when artists try to express their worldviews. For the underlying mechanism, I coined the term "search-and-replace" worldview: artists are apparently searching for a substitute for the religion which they once "received", and while trying to find a completely new worldview, they nevertheless make implicit use of their "old religion". Despite the claim to fully authentic uniqueness, the implicit use of "old religion" is a recurring pattern in the construction of the artistic worldview. I was able to group



my respondents in four types. I describe these four types of worldview in chapters *four, five, six* and *seven*.

My fieldwork data show that time and again the background of the respondent is the basis on which the current worldview is built. Twenty-four of the thirty artists with whom I spoke grew up in a churchgoing family. There was, however, hardly any discussion about religious beliefs at home. For many respondents, the religion of their younger years is therefore rather devoid of content. I found that artists do not reproduce existing worldview repertoires, but rather pick and choose parts of different worldviews which they then replace with and transform into their own interpretations. I saw this happen on three levels: in the use of sources, in worldview practices, and in language.

#### SOURCES

In the worldviews of artists, books play an important role as sources. Books provide artists with insights related to worldviews. They are particularly fond of books about personal experiences, because these provide artists with suitable ways of shaping their lives. Their choices in books cannot be called mainstream. For example, on their bookshelves we will not find bestsellers about spirituality, but rather alternatives comprising less obvious choices such as fiction or scientific works in the area of psychology or astronomy.

Besides, books are valuable because artists identify not only with their content but equally with the lives of their authors. Artists are also very fond of biographies, and they make use of the life stories of others in shaping their own lives.

#### THE PRACTICE OF WORLDVIEW

In my research it became clear that those who had turned away from traditional religion replaced overtly religious practices with other less explicitly religious ones. Olav van Overbeek (1946) is one of the few respondents who still goes to church, and the practical expressions of his worldview therefore consist of religious activities such as visiting a monastery. The experiences that he has there are then shared with others through his work. The respondents in my study also compare their work process with meditation. Other respondents attempt to express or integrate certain experiences – often worldview-related – in their work and then to share this with the viewers or readers of that work. Often we can see a reflection of

the practical side of their worldviews in the ways in which the respondents structure their daily routines. In this too, they have looked for substitutes for the religion that they grew up with.

#### WORLDVIEW LANGUAGE

Worldview touches on experience and feeling. Usually it is difficult – for artists as well – to find fitting words for this. However, subjects related to worldview can sometimes be captured in sculptures or paintings.

Furthermore, one can distinguish four different worldview narratives in the life stories of the respondents. Of course, worldview-related language is linked with these different narratives. Through their use of language, visual artists and writers can distinguish themselves from others and thus emphasize their own worldviews.

In addition, there is a clear connection between sources and worldview language in that respondents borrow philosophical and ideological terms from books.

In chapters *four*, *five*, *six*, and *seven*, I describe the four different worldview types that I have distinguished based on the analysis of my data. The backgrounds of the artists, the sources they use, their worldview practices, and their worldview language are the elements that point the way towards charting their worldviews. Taking these elements as guiding criteria, I was able to group my informants into four types. The first type I labeled “worldview à la carte,” the second one I called “on the high board,” the third type is indicated by “and yet I am not alone,” and the fourth type I named “because all this is my religion.” The worldviews designated here should be seen as ideal types. The interesting thing about these four types of worldview is that gender and age play a significant role. Type 1 is represented by the youngest respondents, and from type 2 to type 4 the average age increases.

In *chapter four*, I present “worldview à la carte” (type 1). This type of worldview is represented by artists who were born in or after 1970. For the most part they grew up in churchgoing families, but they do not cherish this religious background. For them, religion is associated with dogmas, rules, narrow-mindedness, and superficiality.

The representatives of “worldview à la carte” use a variety of sources for the construction of their worldviews, and they mix high and low literature. Insights from Hermann Hesse are combined with quotes from

New Age books by former actress Shirley MacLaine. These artists not only draw on these books but sometimes literally use the terms of these books in their interview statements.

The worldview practices of these artists and writers are especially connected to their way of working. Irene X (1971), for example, thinks that the way her sculptures are created is similar to meditation.

The worldview language of artists that I group around this type can be typified by opposites. “Good” and “evil” (replaced by “trust” and “mistrust” respectively) from the church language that they grew up with seem to be the starting point for this dualist thinking.

In *chapter five*, “on the high board” (type 2) is described. The representatives of “on the high board” are all female. They feel the urge “to come home”; in other words, they want to return to the religion with which they grew up.

The artists who belong to “on the high board” use poetry to construct their current worldviews. Caren van Herwaarden identified her worldview by explaining to me and analyzing the poem “On the High Board”, written by Dutch poet and writer Willem Jan Otten. The representatives also identify themselves with certain aspects from the lives of the writers they quote. They do not model their own lives after these lives, but rather they look for certain aspects that could help them in difficult circumstances. For these representatives, the Bible is also a source.

Their way home also influences their worldview practices. Religious elements are thus also found in their work. Van Herwaarden spent half a year as an artist in residence in a monastery. Furthermore, she uses religious images in her work – a former taboo. The title of one of Jacolien de Jong’s (1961) expositions is: “En God dacht dat het goed was” (“And God thought it was good”).

The use that the representatives of “on the high board” make of language is personal. They frequently employ words such as “vulnerable,” “openness,” and “trust.” They also use the words of poets to express their most existential feelings. And they use poetical metaphors to speak about their insights on worldview.

In *chapter six*, I describe “and yet I am not alone” (type 3). Most of the exclusively male representatives of this type come from non-religious, intel-

lectual backgrounds. The relationship with their parents was often difficult.

The representatives of this type do not combine high and low literature. They quote important writers and thinkers and in this way show their erudition. Furthermore, they are interested in the lives of others. They love to read autobiographies and biographies. These books are used to direct their own lives, because they offer the artists answers to important questions.

The representatives of this type are strongly opposed to religion. They were not raised with a religious practice and therefore are not looking for substitutes.

Painter and writer John Huxley (1951) emphasizes that he does not believe in life after death. He is constantly aware of the final character of life. Painting and writing are his ways of coping with it: “a daily way.” Reading and thinking about life is the worldview practice of these respondents.

The representatives of this type often speak in a critical way about “the other” and about the society they are part of. These artists detest society, although they also speak about it in an ironic way. Their language is influenced by the writers and thinkers they have read and whom they frequently quote.

In *chapter seven*, I present “because all this is my religion” (type 4). Not all respondents of this type grew up in religious families. In some cases the church was visited incidentally, and in other cases (grand)parents were also interested in other forms of worldview and religion. None of the artists I group around this type are negative about their religious roots. Yet this does not mean that they still go to church. Rather it implies that religion in the most general sense is acknowledged and cherished by the representatives of this type. They find religion everywhere around them.

Poetry, literature, and philosophy are important sources for the construction of their worldview and work. Reading is also an important part of the way they spend their day. It gives them rest, and it offers the opportunity to think about their work and life. The artists see a similarity between the construction of their work and religion. Visual artist Marjolijn van den Assem (1947) thinks that her being an artist is her “signification,” “comfort,” and “religion.”

“The other” plays an important role in the way representatives of this type use language, yet in another way than is the case for “and yet I am not alone.” The representatives of “because all this is my religion” tell about valuable encounters with others. They consider the others as God-sent.

In *chapter eight*, I present my conclusions, first examining the plausibility of my research. All the respondents can be classified within the four types that I have distinguished. This means that my conclusions in all likelihood will hold for other people as well.

For this research I have relied most of all on the work of Elliot Mishler and Robert Wuthnow. Unlike Wuthnow, who has not worked out exactly what he understands by the terms “religion” and “spirituality,” I have in fact gone into this. We also differ in the area of methodology in that I have given an account of it in the report on my research. Also I show that artists have difficulty in maintaining certain narrative forms or devices consistently, and I am therefore of the opinion that many more subtleties are to be found in the stories of artists than Wuthnow’s work might indicate.

The longing of artists for authenticity and originality is mirrored in the way they have constructed their worldviews. They do not copy already existing repertoires, but rather look for replacements.

These findings are mirrored by their life stories. Because of the interdisciplinary methodology of my research, I was able to point out similarities between the individual life stories, which at first all seemed to be very authentic and personal, and based on these similarities, I was able to distinguish the four types of worldview.

Artists and writers, and the way in which they express themselves about their worldviews, are at the center of this study. During my fieldwork I sketched out worldviews that appeared at first sight to be authentic. However, their original character has to do primarily with how the substitutes that they make use of in realizing their worldviews are filled in, because after thorough analysis of the data it turns out that all of the respondents have the same kind of systematic foundation upon which their worldview takes shape.

## BIBLIOGRAFIE

Andringa, Els (2004). 'The Interface between Fiction and Life: Patterns of Identification in Reading Autobiographies'. In: *Poetics Today* 25, 2, pp. 205-240.

Assem, Marjolijn van den, Jisca Bijlsma en Kordelia Nitsch (medew.) (2007). *Seelenbriefe*. Oosterhout: TAB, Timmer Art Books.

Baal, J. van. 1972. *De boodschap der drie illusies: Overdenkingen over religie, kunst en spel*. Assen: Van Gorcum.

Bamberg, Michael (1997). 'Positioning between Structure and Performance'. In: *Journal of Narrative and Life History*, 7, pp. 335-342.

Bamberg, Michael (1999). 'Is There Anything Behind Discourse? Narrative and the Local Accomplishment of Identities'. In: Maiers, W., B. Bayer, B. Duarte Esgalhado, R. Jorna & E. Schraube (Eds.) *Challenges to Theoretical Psychology. Selected/edited Proceedings of the Seventh Biennial Conference of the International Society for Theoretical Psychology, Berlin, 1997* (pp.220-227). North York: Captus University Publications.

Becker, J.W. en R. Vink (1994). *Secularisatie in Nederland, 1966-1991*. Rijswijk/Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau/VUGA.

Becker, J.W. en J.S.J. de Wit (2000) *Secularisatie in de jaren negentig: Kerk-lidmaatschap, veranderingen in opvattingen en een prognose*. Rijswijk/Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.

Becker, J. W., J. de Hart en J. Mens (1997). *Secularisatie en alternatieve zingeving in Nederland*. (Sociale en Culturele Studies; 24). Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau; Den Haag: VUGA.

Becker, Jos en Joep de Hart (2006). 'Godsdienstige veranderingen in Nederland. Verschuivingen in de binding met de kerken en de christelijke traditie'. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.

Berger, P. L. and T. Luckmann (1966). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, NY: Anchor Books.

Bernts, T., G. Dekker en J.J.M. de Hart (2007). *God in Nederland, 1996 – 2006*. Kampen: Ten Have.

Brockmeier, Jens and Donal Carbaugh (eds.) (2001). *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Bruner, Jerome (1986). *Actual Minds, Possible Words*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

Bruner, Jerome (1987). 'Life as Narrative'. In: *Social Research* 54(1): 11-32.

Bruner, Jerome (1990). *Acts of Meaning*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

Burbaum, Christina (2004). 'Poetry as a Means to Many Ends'. Paper presented at IX. IGEL-Congress in Edmonton, Canada, August 3-7, 2004.

Charlton, Michael, Corinna Pette and Christina Burbaum. 2004. 'Reading Strategies in Everyday Life: Different Ways of Reading a Novel Which Make a Distinction'. In: *Poetics Today*, 25, 2, 241-263.

Dekker, G., J.J.M. de Hart en J. Peters (1997). *God in Nederland, 1966 – 1996*. Amsterdam: Anthos.

Depoorter, A. (2006). 'Nieuwreligieuze bewegingen en hedendaagse christenen'. In: Dillen, Annemie en Didier Pollefeyt (red.) (2006). *God overal en nergens? Theologie, pastoraal en onderwijs uitgedaagd door een 'sacraal reveil'*. Leuven en Voorburg: Uitgeverij Acco.

Droogers, Andre (2001). 'Cultuur als repertoire: Schema's maken en breken'. In: Edien Bartels, Anton van Harskamp en Harry Wels (red.), *Cultuur maken, cultuur breken. Essays voor Hans Tennekes over mogelijkheden en onmogelijkheden van invloed op cultuurverandering*. Delft: Eburon. 129-142.

Erikson, Erik Homburger (1950). *Childhood and Society*. London: Imago.

Erikson, Erik Homburger (1959). *Identity and the Life Cycle: Selected Papers*. New York: International University Press.

Ewing, Katherine P. (1990). 'The Illusion of Wholeness: Culture, Self, and the Experience of Inconsistency'. In: *Ethos*, Vol. 18, No 3 (Sep., 1990). 251 – 278.

Freeman, Mark (1993). *Finding the Muse: A "Sociopsychological Inquiry into the Conditions of Artistic Creativity"*. New York: Cambridge University Press.

Freeman, Mark (1994). 'Living to Tell about It'. In: *New Ideas in Psychology*, 12, 201-208.

Fuss, Diana (2004). *The Sense of an Interior: Four Rooms and the Writers that Shaped Them*. London/New York: Routledge.

Grever, Maria en Kees Ribbens (2007). *Nationale identiteit en meervoudig verleden*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Gullestad, Marianne (1996). *Everyday Life Philosophers: Modernity, Morality, and Autobiography in Norway*. Oslo [etc.]: Scandinavian University Press.

Graf, W. (1997). *Lesen und Biographie: Eine Empirische Fallstudie zur Lektüre der Hitlerjugendgeneration*. Tübingen und Basel: Francke.

Gullestadt, Marianne (1996). *Everyday Life Philosophers. Modernity, Morality and Autobiography in Norway*. Oslo, Stockholm, Copenhagen, Boston: Scandinavian University Press.

Hall, Stuart (1996). 'Who Needs "Identity"?'. In: Stuart Hall and Paul du Guy (eds.), *Questions of Cultural Identity*. London: Sage. 1-18.



Harskamp, Anton van (2003). *Van fundi's, spirituelen en moralisten. Over civil society en religie*. Kampen: Kok.

Harskamp, Anton van (2010). 'Van secularisering, seculariteit en sacralisering – en van wat de theologie te doen staat'. In: *Tijdschrift voor Theologie* 50 (2010) nr. 3. 304-321.

Hart, Joep de (2006). *Meer geloof, minder kerk*. Lelystad: IVIO Uitgeverij.

Have, Paul ten (1998). *Doing conversation analysis*. London: Sage.

Heelas, Paul (2002). 'The Spiritual Revolution: from "Religion" to "Spirituality"'. In: Woodhead, Linda et al. (eds.) *Religions in the Modern World*. London and New York: Routledge, 357-376.

Heelas, Paul and Linda Woodhead (2005). *The Spiritual Revolution. Why Religion is Giving Way to Spirituality*. Malden and Oxford: Blackwell Publishing.

Heelas, Paul (2008). 'Spiritualities in Life'. In: Peter Clarke (ed.). *The Oxford Handbook of the Sociology of Religion*. Oxford: Oxford University Press.

Hermis, Kees (1984). *Van aardse zijde*. 's-Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar.

Hermis, Kees (1995). *De dood weersproken. Gedichten over en tegen de dood*. Aalsmeer: Dabar-Luyten.

Hermis, Kees (2003). *Stuiflicht. Gedichten 1976-2001*. Bergen op Zoom: WEL.

Herwaarden, van Caren, Esther Polak (aut.) (2001). *When we come close*.

Heyting, Lien (2004). 'Hoe de bomen waaien. De papieren landschappen van Marjolijn van den Assem'. In: *NRC Handelsblad*. 18 juni 2004.

Hijmans, E.J.S. (1994). *Je moet er het beste van maken: Een empirisch onderzoek naar hedendaagse zingevingssystemen*. Nijmegen: Instituut voor Toege-

paste Sociale Wetenschappen van de Stichting Katholieke Universiteit te Nijmegen.

Hijmans, E.J.S. and A. Smaling (1997). 'Over de relatie tussen kwalitatief onderzoek en levensbeschouwing: een inleiding'. In: Smaling, A. and E.J.S. Hijmans. *Kwalitatief onderzoek en levensbeschouwing*. Amsterdam: Boom.

Houtkoop-Steenstra, H. (2000) *Interaction and the standardized interview. The living questionnaire*. Cambridge: Cambridge University Press.

Knepper, Simon. (2004). 'Bach, en de kunst van het aquarelleren'. In: *AMC magazine*.

Koning, Martijn de (2008). *Zoeken naar een 'zuivere' islam: geloofsbeleving en identiteitsvorming van jonge Marokkaans-Nederlandse moslims*. Amsterdam: Bert Bakker.

Lévi-Strauss, Claude G. (1962). *La pensée sauvage*. Parijs: Plon.

Mazeland, Harrie (2003). *Inleiding in de Conversatie-Analyse*. Bussum: Coutinho.

McAdams, Dan P. (1993). *The Stories We Live By: Personal Myths and the Making of the Self*. New York: The Guilford Press.

Mishler, Elliot G. (1992). 'Work, Identity, and Narrative: An Artist-Craftman's Story'. In: G. C. Rosenwald and R. L. Ochberg (eds.). *Storied Lives: The Cultural Politics of Self-Understanding*. New Haven, CT: Yale University Press, pp. 21 – 40.

Mishler, Elliot G. (1995). 'Models of Narrative Analysis: A Typology'. In: *Journal of Narrative and life History*, 5(2). 87-123.

Mishler, Elliot G. (1999). *Storylines: Craftartists' Narratives of Identity*. Cambridge, Massachusetts [etc.]: Harvard University Press.

Nijhof, Gerhard (2000). *Levensverhalen. Over de methode van autobiografisch onderzoek in de sociologie*. Amsterdam: Boom.

Ochberg, Richard L. (2000). 'On Being Part of the Audience'. In: Susan Diemert Moch and Marie F. Gates (eds.). *The Researcher Experience in Qualitative Research*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, Inc. 109-123.

Otten, Willem Jan (2003). *Op de hoge: gedichten 1998-2003*. Amsterdam: Van Oorschot.

Pette, Corinna (2001). *Psychologie des Romanslesens. Lesestrategien zur subjektiven Aneignung eines literarischen Textes*.

Phalet, K (red.) (2004). *Moslim in Nederland. Religie en migratie: sociaal-wetenschappelijke databronnen en literatuur*. Rijswijk/Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.

Putnam, Robert D. (1995). 'Bowling Alone: America's Declining Social Capital'. In: *Journal of Democracy*, 6(1). 65 – 78.

Putnam, Robert D. (2000). *Bowling Alone: the Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster.

Rasker, M. (2000). *Met onbekende bestemming*. Amsterdam: Prometheus.

Rasker, M. (2003). *Rekwisieten*. Amsterdam: Augustus.

Rasker, M. (2005). *Xenia*. Amsterdam: Augustus.

Rasker, M. (2008). *De vleugels van Ikara*. Amsterdam: Prometheus.

Riessman, C.K. (1993). *Narrative Analysis*. Newbury Park (CA): Sage.

Riessman, C.K. (2002). 'Illness Narratives: Positioned Identities'. Paper presented at Invited annual lecture, Health Communication Research Centre, Cardiff University, Wales, U.K., May 2002.

Sacks, H., Emanuel A. Schegloff and G. Jefferson (1974). 'A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation'. In: *Language*, 50. 696-735.

Schoenmakers, Henri (1988). 'To Be, Wanting to Be, Forced to Be: Identification Processes in Theatrical Situations'. In: Willmar Sauter (ed.). *New Directions in Audience Research*. Utrecht: : Instituut voor Theaterwetenschap.

Schram, D. H. (1985). *Norm en normdoorbreking: empirisch onderzoek naar de receptie van literaire teksten voorafgegaan door een overzicht van theoretische opvattingen met betrekking tot de functie van literatuur*. Amsterdam: VU Uitgeverij.

Schram, D.H. and G.J. Steen (eds.). 2001. *The Psychology and Sociology of Literature*. Amsterdam: John Benjamins.

Toorn, Joost van den (...). *Homo vapor est*.

Velde, van der Koert (2008). 'Het troost me dat ik geen individu ben, maar een vlek'. In: *Trouw*. 25 Januari 2008.

Vliet, Harry van (1991). *De schone schijn: De analyse van psychologische processen in de beleving van fictionaliteit en werkelijkheid bij theatrale produkten*. Proefschrift, Universiteit Utrecht.

Weber, Max (1949). 'Objectivity in Social Science and Social Policy'. In: Shils, Edward A. and Henry A. Finch (eds. and trans.). *The Methodology of the Social Sciences*. New York: Free Press.

Woodhead, Linda and Paul Heelas (eds.) (2000). *Religion in Modern Times. An Interpretive Anthology*. Oxford and Malden: Blackwell.

Wuthnow, Robert (2001). *Creative Spirituality: the Way of the Artist*. Berkeley [etc.]: University of California Press.

Wuthnow, Robert (2008). 'The Contemporary Convergence of Art and Religion'. Clarke, Peter B. (ed). In: *The Sociology of Religion*. Oxford: Oxford University Press.